Piermario Ciani

DAL GREAT COMPLOTTO A LUTHER BLISSETT

Use this place card to organize a conference, to promote a book or to change your identity.

Utilizza questo segnaposto per organizzare una conferenza, presentare un libro o cambiare identità.

MIND INVADERS

Approvato da AAA Edizioni

Approvato da Juliet Art Magazine

LUTHER BLISSETT

Sponsored by Juliet Art Magazine

Sponsored by AAA Edizioni

Artisti Autobiografi Affamati

Autori Vari

PIERMARIO CIANI

Dal Great Complotto a Luther Blissett

25 ANNI E SEMBRA IERI

I primi quadri, influenzati da op art e astrattismo. Creazione a Udine del Centro di Documentazione Librera, sede di esposizioni fotografiche, fumettistiche e di grafica alternativa. Esperimenti pittorici su magliette e su tele di grandi dimensioni. *Graffiti da tavolo*, disegni automatici realizzati a biro su carta.

Early paintings, influenced by Op Art and abstractionism. Creation in Udine of the Librera documentation centre, also a space for exhibitions of photography, comics art and alternative graphics. Painting experiments on t-shirts and large-size canvases. *Table Graffiti*, automatic drawings sketched with ball-point pen on paper.

Ci sono domande semplici, dirette, usuali, persino banali, a cui sembrerebbe facile rispondere ma che talvolta possono creare un certo imbarazzo o qualche inspiegabile difficoltà nel dare una risposta chiara e altrettanto facilmente comprensibile. Chi sei? Che lavoro fai? Quanti anni hai? Alla prima domanda qualche volta ho risposto dando i numeri:

CNIPMR51H19A810F (il codice fiscale che spietatamente condensa i nostri dati essenziali). Qualche altra volta ho cambiato la mia identità e ho risposto sinceramente ma erroneamente ad ognuna delle tre domande. Espongo le mie opere da 25 anni ma sono nato 50 anni fa e non è detto che sia poi così semplice stabilire una data di inizio, se cominciamo a mettere in dubbio le più radicate convenzioni sociali.

Cercando una genesi alle mie attività artistiche, se vado indietro coi ricordi finisce che arrivo a Suor Maria e a tutte le volte che, col

A sinistra: autoritratto di Piermario Ciani a diciottanni. Sopra: autoritratto del 1977 con alcuni suoi quadri optical sullo sfondo, nella casa di Zompicchia.

passare degli anni, mi incontrava e mi ripeteva con soddisfazione sempre la stessa cosa: "Piermario, mi ricordo sempre dei bei disegnini che facevi all'asilo".

Poi c'è stato Vittorio Bellomi, compagno delle medie e del periodo adolescenziale, il più tremendo di tutta la classe, che in seguito studiò a Padova, Vicenza, Verona e quando ritornava a Bertiolo mi imbeveva delle sue straordinarie esperienze e con lui c'è stato un periodo di esaltazione giovanile in cui dipingevamo come maudits bohemiens nella sua soffitta. Si fermava il fine settimana e poi ripartiva e io

ripiombavo nell'apatia e nel grigiore di giornate sempre uguali, con orizzonti talmente inconsistenti da sbatterci il naso.

Il 1976 è stato l'anno del terremoto, in tutti i sensi, perché all'inizio dell'anno, dopo una notte insonne a causa di una colica, ho iniziato una dieta macrobiotica accompagnata dalla dedizione maniacale ad una pittura optical-zen, frequentando nel frattempo un corso di Karate diretto

da Vincenzo Alberini, il quale proveniva dall'Accademia di Belle Arti di Venezia e mi ha introdotto nel mondo parallelo delle mostre ex-tempore, mostre-concorso paesane, regionali e (nientepopodimeno che) nazionali a cui mi sono dedicato con passione frenetica ma raccogliendo molte insoddisfazioni per tutto l'anno.

Dopo una mostra "personale" a dicembre del 1976 all'Hotel Commercio di Codroipo, ho appeso i pennelli al chiodo senza troppi rimorsi perché ritenevo di aver concluso la mia fase "pittorica" e mi apprestavo ad un percorso zigzagante tra sperimentazioni mediatiche, iconoclastie ironiche, immagini pregnanti e situazioni imbarazzanti. Solo alcuni anni più tardi, nel 1984, per un breve periodo ho ripreso a maneggiare colori per stoffa creando T-shirt personalizzate in copia unica e tele (lenzuola

A sinistra: autoritratto davanti ad un dipinto realizzato nello studio di Antonio Cendamo nel 1976. Sopra: autoritratto a Palazzo Fortuny durante il workshop di Will Mc Bride.

di cotone non trattate) su cui trasponevo, ingrandendoli e colorandoli, i segni automatici che normalmente traccio su fogli di carta mentre sono al telefono o sovrappensiero. Forme geometriche, il più delle volte appuntite, disegnate una vicino all'altra fino a creare dei pattern che riempiono tutto il foglio, diventando così i miei graffiti da tavolo che talvolta ho pure esposto. A parte questi episodi di poco conto, il mio percorso pittorico si è fermato definitivamente nel 1976 e ciò è stato sicuramente un primo passo verso una sempre più difficile definizione

della mia identità. C'è poco da fare, quando incontro qualcuno che mi pone la fatidica domanda: "Che lavoro fai?", o taglio corto e dico che faccio l'imprenditore e che sono il titolare di una ditta individuale, oppure dico che sono un Produttore-di-immagini-e-creatore-di-situazioni e mi accingo a una lunga spiegazione su quello che intendo, perché se invece

Sotto: volantino di ispirazione bucolico-punkeggiante progettato da Piermario Ciani per l'apertura della cucina al Centro di Documentazione LIBrERA.

provo a cercare di semplificare dicendo che faccio l'artista, vengo subito identificato come pittore e allora, avendo smesso di dipingere, devo comunque iniziare una lunga spiegazione su chi sono e dove sto andando. Detto tra noi, discorsoni a parte, non ho mai saputo dove stavo andando ed è solo a posteriori che posso tracciare un percorso, tirando le somme e contando i cadaveri, perché quando si va alla scoperta di nuovi mondi è inevitabile che ogni previsione venga scombussolata giorno dopo giorno.

Poi il movimento del 1977 e il progetto abortito di Radio Talpa, un corso serale di grafica pubblicitaria e l'impianto serigrafico nella soffitta di via della Vigna finché, agli inizi del 1979, apro il Centro di Documentazione *Librera* a Udine, dove per quasi due anni abbiamo organizzato corsi e serate teatrali, piccoli concerti di musica irlandese e sperimentazioni con Eugene Chadbourne e Toshinori Kondo, cene per Allen Ginsberg, Gregory Corso, Fernanda Pivano, Julian Beck e Judith Malina, eccetera, mostre di Max Capa e Lorenzo Mattotti, eccetera e quell'estate conosco Italo Zannier mentre frequento un corso con Will Mc Bride durante *Venezia 79 - La Fotografia*, un evento che mi ha cambiato profondamente. In quel periodo avevo ripreso a fotografare, con l'intento di pubblicare poi un libro ma senza aver mai frequentato nessuno dei Maestri, né dell'arte né della fotografia e quel breve soggiorno a Venezia mi è servito più di tutte le mie precedenti esperienze.

Il 1980 è l'anno in cui inizio seriamente a realizzare fotografie: i primi scatti di quelli che poi diventeranno i *Ritratti Naoniani*, frequento a Santarcangelo di Romagna un seminario col fotografo dell'Odin Teatret, Tony D'Urso e poi, con scarsa convinzione e ancor meno speranze, propongo alcune immagini ad un concorso fotografico. Inaspettatamente vinco il primo premio, conoscendo così Riccardo Toffoletti, il promotore del concorso, che mi è stato di grande aiuto per fare i primi passi.

In seguito il mio percorso creativo si è sviluppato in varie direzioni, spesso compresenti e parallele: la produzione di immagini e i progetti più "concettuali", l'attività solitaria da artista e il lavoro di gruppo, la realizzazione di opere uniche e la produzione seriale. Mentre fotografavo i ragazzi del Great Complotto promuovevo il gruppo fantasma Mind Invaders; mentre elaboravo le xerografie della serie "Pour une histoire d'A" progettavo e coordinavo le attività del progetto TRAX; mentre firmavo col mio nome progetti grafici, assumevo anche il nome multiplo Luther Blissett; ecc.

In questo percorso venticinquennale ho collaborato con migliaia di persone a innumerevoli iniziative, con risultati più o meno interessanti e legami più o meno duraturi tra cui emerge quello con Vittore

Baroni, un amico e collaboratore che è presente in modo consistente e continuativo in quasi tutti i progetti e iniziative a cui ho lavorato, fin da quello strano prodotto editoriale nato tra il 1980 e il 1981 e denominato "50%" proprio perché equamente diviso a metà tra noi due.

Dalla mia prima mostra nel 1976 ad oggi sono trascorsi 25 anni in cui si sono alternati periodi di frenetica attività ad altri in cui, spesso a causa delle prevedibili insoddisfazioni sugli esiti di tanto lavoro, trascorrevo mesi e mesi in attività futili ma rilassanti come giocare coi *videogames*, gareggiando soltanto con me stesso e passando le giornate cercando di migliorare il mio record precedente.

Quasi tutte le mie opere sono state esposte e pubblicate su libri, riviste e cataloghi in Italia e all'estero, in bianco e nero e a colori, in pubblicazioni autoprodotte e ad alta tiratura, prestigiose e di basso livello, in friulano, giapponese, polacco e coreano ma, arrivato a cinquant'anni, ho sentito l'esigenza di fare il punto della situazione e riunirle in un unico catalogo, tentando una sintesi esaustiva di tutte queste esperienze disperse in mille rivoli. Per prima cosa bisognava selezionare ciò che ha resistito all'usura del tempo e alla continua battaglia tra vanità e senso critico. Poi bisognava selezionare i testi altrui da citare. Ho cassetti pieni di ritagli di giornali ingialliti dal tempo e in procinto di sbriciolarsi. Niente di grave, per la maggior parte si tratta di scopiazzature mal fatte dei comunicati-stampa, ma c'è pure qualche articolo che mi piaceva riproporre. C'era anche il problema della struttura da dare al volume: il formato, il numero di pagine, il rapporto testo/immagini, la presenza del colore in rapporto ai costi, eccetera, raggruppando le mie attività in capitoli disposti in ordine alfabetico. In apertura di ogni capitolo c'è una brevissima nota introduttiva tradotta anche in inglese, poi c'è un mio breve testo sull'onda dei ricordi e alcune pagine documentarie in cui ho rimontato al computer le scansioni di articoli o frammenti di libri che parlano del mio lavoro, facilmente riconoscibili perché in negativo ovvero col testo chiaro su fondo scuro. Inoltre devo ringraziare i critici ed amici che hanno contribuito all'ampliamento di questo volume con dei testi scritti appositamente, che sono stati poi corredati di immagini relative all'argomento del capitolo.

Durante la realizzazione di questo volume ho rimesso mano più volte in tutti gli schedari e i cassetti che racchiudono il mio passato di fabbricante di immagini e creatore di situazioni, ho riletto ogni parola e soppesato ogni fotografia, rimanendo infine con la constatazione che sono già passati 25 anni e sembra ieri.

CODROIPO 11-31 dicembre 1976 | ALBERGO COMMERCIO

PIERMARIO CIANI parte da una attenta indagine sulla percezione visiva: l'astrazione geometrica dei suoi quadri annulla ogni riferimento alla realtà esterna per muovere, invece, nell'occhio dello spettatore le modalità di una lettura attiva, mediante una continua interazione soggetto/oggetto provocata dell'evidente dinamismo che invade l'immagine.
Chi guarda il quadro deve ritrovare le strutture e i ritmi nascosti delle geometrie dei colori digradanti e sovrapposti: il mezzo di questo rapporto creativo è l'ambiguità formale che Ciani sapientemente sfrutta in quanto «vaghezza» propria del linguaggio poetico.
Qui la simmetria viene respinta per lasciare spazio alla matematica invenzione ottenuta con l'applicazione di un gesto semplice e naturale ma ripetuto e ossessivo che tende così alla purezza formale.
Viene rivelutata quindi l'arte per l'arte, il quadro per il quadro: il gusto artigianale del «fare» (rispettando in questo l'autentica radice del termine estetico) è la base delle configurazione oggettive dell'opera che si presenta perciò con tutta la sua potenzialità espressiva.

Umberto Alberini

Corriere Della Sera, lunedì 10 dicembre 1979

SEGUENDO I «READING» DEL POETA AMERICANO IN ITALIA

Ginsberg, poesia, chiacchiere e cinque giorni in «pullmino»

L'entrata a Udine fu quasi drammatica. Dovevamo andare all'aula magna dell'Istituto Zanon e in un albergo del quale sapevamo soltanto che era di fronte all'aula magna. Ma nessuno sapeva dov'era l'aula magna e Hanon Reznikov continuava ad andare su e giù per un viale infilando il pullmino in tutte le traverse. Arrivammo con la folla già pigiata fuori della porta della sala gremita.

Fernanda Pivano

«Mandi mandi», ciao ciao che un'amica mi aveva insegnato a dire in udinese e via col nostro repertorio, imprevedibile solo per Ginsberg che ogni sera leggeva poesie nuove, tranne per le due di William Blake musicate da lui, *Nurse Song* e *Tiger Tiger* (poesia dell'ansietà, col battito del cuore scandito dall'armonium e dai piedi). Poi Maurizio Folisi ci portò alla libreria alternativa Librera dove avevano preparato un pranzo a base di minestrone e «musetto» (una specie di coteghino) con «brovada» (una specie di crauti).

Come Achab

Valerio Dehò

L'istinto di collaborazione mi spinge a scrivere di un lavoro vasto e inarrestabile messo in opera, e quindi cantato e ballato, da gente come Piermario Ciani che naviga nelle acque del dissenso continuo fin dagli esordi (v. biografia mancante). Che cosa voglia dire quello che fa, lo sa solamente lui, oltre a qualche amico siamese come Vittore Baroni, sommo esperto di tutte le poste possibili (spero anche di quelle del tavolo da poker). Però è certo che mai come in questo caso tra il dire e il fare non c'è di mezzo niente. È questo il semplice atto fondante dello scoordinamento generale tra le arti, le critiche e le società. I pezzi nella prospettiva di Ciani e del progetto Trax non devono mai combaciare. Opera titanica quella del gruppo, perché anche i mitici bussolotti ogni tanto vanno a posto da soli, senza che ci sia una precisa volontà di allinearli. Allora cercare di mettere sempre in disordine le cose diventa un'operazione che Sisifo-Ciani deve ripetere un numero infinito di volte.
L'arte è fatta di ricorrenze, come il Natale. Bisogna evitare che abbiano qualsiasi forma e regolarità. Inoltre chi predica e pratica l'arte trasversale o addirittura orizzontale, deve compiere un riallineamento costante della possibilità di comunicazione. Come ciò avvenga è un segreto, ma dalla mail art agli sticker, da Luther Blissett al Great Complotto l'avvicinamento al limite di un'arte non posseduta da alcuno, ma definita soltanto dalla

partecipazione deviante, è una sequenza illimitata di azioni di disturbo. Ma disturbo a chi? Beh, tanto per cominciare al sistema artistico tradizionale che cataloga e vende. In secondo luogo a chi fa dell'arte un sistema di potere (piccolo, molto piccolo, ma pur sempre un potere). In terzo luogo a tutti quelli che non leggono queste pagine. Ciani, che non è un artista di primo pelo, mostra e dimostra che si può vivere con il casino pro-

240991

Mi ha telefonato Gianni Broi per informarmi che la mostra a Cagliari è stata rimandata per problemi organizzativi. Da Klaus Groh ricevo una [illegible] lettera con appiccicati due adesivi. Livia Cases mi manda una lettera chilometrica a cui risponderò con calma. Adriano Bonari mi manda un lavoro originale e vari adesivi dicendo che sicuramente finiranno nel mondo dei sognatori. Ruud Janssen è tornato dalla Russia dove ha incontrato vari mail artisti. Marcello Diotallevi mi ha inviato un testo per il Networker Congress che spedirò ad Hans R Fricker.

UNEXPECTED

COMMUNICATION

Riceve il primo numero di Sensoria From Censorium un interessante antologia di 180 pagine sulla cultura indipendente. Antonio Nelos mi manda un po' di adesivi socio-politici della sua collezione. Cracker Jack Kid mi informa sul Metanet Databank Congress che sta organizzando. Bruno Chiarlone mi informa del congresso che si terrà a Rocchetta Dei Murales (SV) il 25 Luglio 1992. Jean Noel Laszlo mi manda due foto che riproducono la sua collezione di adesivi. Bill Gaglione spera di incontrarmi quando andrò in California come gli avevo annunciato. Bruno Capatti mi manda vario materiale interessante tra cui una diapositiva che lo ritrae con vari adesivi applicati sulla pelle. La Dott.ssa Tiziana Baracchi mi invia un lavoro originale e due inviti per progetti.

grammato, si può vivere di un underground avanzato, che si apre continuamente alle innovazioni e ai neoismi: si può vivere e si deve.
Certo, anche a uno così viene voglia di farsi un monumento. Cartaceo, ma pur sempre un monumento. Bisogna in certi momenti della vita abbandonarsi ai ricordi e specchiarsi nella scia lumacosa che abbiamo disseminato come Verbo. Ciani se lo merita perché non si è mai arreso nella sua battaglia contro Moby Dick. Come gli ha insegnato la favola dello zio Achab si può anche morire in questa lotta, ma vivere senza di essa sarebbe altrettanto inutile. Ciani ha già incollato numerosi sticker sulla scabra corteccia della balena. Ma sa che deve arrivare al cuore per farne cessare gli orridi battiti. Ci riuscirà, ne siamo sicuri, intanto può cacciarle in gola questo libro per rallentarne il fiato infernale.

Tre "Unexpected Communication" del 1991.

Estinguersi nella Pantera Rosa

Gabriele Perretta

"Non piantate mai! Non seminate, iniettate! Non siate né uno né molteplice, siate delle molteplicità! Fate la linea e mai il punto! La velocità trasforma il punto in linea! Siate rapidi, anche stando sul posto! *Ligne de chance, ligne de hanche*, linea di fuga. Non suscitate un generale in voi! Non delle idee giuste, giusto un'idea (Godard). Abbiate idee corte. Fate carte, non foto o disegni. **Siate la Pantera Rosa**, e che i vostri amori siano ancora come la vespa e l'orchidea, il gatto e il babbuino". (Deleuze & Guattari, *Mille Plateaux*, 1980)

L'emozione ci sorveglia!

Una visione del mondo comune a molti artisti del nostro tempo è quella caratterizzata da un'immagine "cinica", quasi terrorizzante del mondo. Quali che siano i mezzi per accedere al successo, questi non interessano più di tanto: l'importante è il fine. Tutti i mezzi sono idonei, purché si metta in opera la propria "patacca", così come osava dire Louis-Ferdinand Destouches negli *Entretiens*... pubblicati da Gallimard nel 1955. Ma ormai nessuno si rende conto, usando delle considerazioni reali, che le opere d'arte, vere o presunte, sono oramai in maggior numero degli uomini che vivono sul globo terraqueo, vi sono più "patacche" che piantagioni di zucchero per addolcire il latte dei bimbi.

Per quanto riguarda il gusto popolare, potremmo dire, però, che le cose che riguardano lo stile nella gran massa non sono tanto cambiate rispetto ad un secolo fa: l'estetica della forma, il "bell'impatto" visivo nell'osservare un'opera artistica, resta ancora molto importante, proprio come se si trattasse di un ricco e colorato *show televisivo*. Così come è stato importante assistere ad un'estensione infinita delle possibilità di fare opera, è nella stessa misura pericoloso vedere questa dilatazione trasformata grazie "all'oscillazione del gusto e della moda", in un "prodotto di facile consumo", in un'*opera patacca*. Diciamo che T.W. Adorno non ha mai avuto ra-

gione sulla considerazione dell'opera, proprio perché la sua posizione corrispondeva ad una visione troppo estrema della negatività di qualsiasi manufatto che scaturisse dalle leggi del mercato. Oggi, invece, nel nostro attuale *bailamme*, il filosofo francofortese potrebbe suggerirci degli spunti interessanti. In effetti, stando a come D. Held illustra l'idea di Adorno, possiamo dire che la maggior parte dell'arte prodotta in società basate sul mercato, soprattutto mediante processi di produzione commerciale, destinata sia ai ricchi sia ai poveri, può essere appiattita sullo stesso risultato effimero. Nella gran massa delle produzioni artistiche odierne, il valore distintivo, secondo Adorno, viene introdotto dalla "serietà e profondità intellettuale che si sedimenta nella costruzione stessa dell'opera", mentre la cultura popolare fornisce solamente una forma di intrattenimento, un corollario di voci e di suoni che fanno da accompagnamento al tran tran della vita quotidiana (1).

Tale convinzione rimane, comunque, troppo vecchia per la nostra attuale epoca, perché non è detto che tutta l'arte "seria" lo sia veramente e che quindi sia buona arte. Anche l'arte grossolana e apparentemente meno colta può essere paradossalmente una testimonianza di perfezione, di lavorazione e di formazione complessa al suo interno. Quando Adorno ha teorizzato la distinzione tra arte colta e non, non poteva considerare che la serietà artistica ha investito una catena categorica più vasta. Essa forse si è metamorfizzata in una metodologia di lavorazione più sottile e più articolata, in cui sono caduti ancora una volta i gradi di serio e faceto, di vecchio e nuovo, di bianco e nero, di rosso e marrone, di presente e di assente. Questo non vuol dire che nonostante una maggiore diffusione dell'artigianalità artistica diretta in mille geografie (il rizoma ad n dimensioni), l'arte non richieda norme di alta competenza tecnica e di originalità, per essere seguita. Tutti i segni hanno bisogno di essere maggiormente capiti e distinti, così la responsabilità passa nelle mani del fruitore, perché egli rimane colui che, come diceva Lucien Goldmann, compie effettivamente l'opera. Il recettore, scendendo nei tratti distintivi di essa, fino a sollecitare quelle forme che vanno di più verso una creazione e quelle che si fermano ancor di più verso una produzione, appianate da una divisione sociale del lavoro tra i vari esecutori di compiti, definisce l'opera. Alla vecchia idea di Adorno qui si aggiunge qualcosa di diverso e di attuale, l'aspetto collettivo delle arti riguarda sia le disciplinarietà maggiori, sia quelle minori e conferma il fatto che nell'arte popolare commerciale bravura artigianale e concettualità non sono affatto sconosciute. Non è che l'opera debba offrirci per forza di cose une *communauté humaine authentique*, che ci faccia trasparire quanto gli uomini che la compongono siano veramente liberi, ma si tratta piuttosto di avviare la reazione del lettore verso un compimento degli interrogativi posti dall'opera stessa, una risposta a delle domande, un leggere che presume un "fare mondo".

Sembra, quindi, che non sia possibile uscire dal caos: pericolosità del *patacchismo* e ricerca sperimentale dei linguaggi espressivi devono convivere e sopportare di sfiorarsi spesso. Da qui l'idea che non bisogna *tingersi di forma*, ma essere dentro alle cose, essere la *pantera rosa* con l'indole di Karl Marx alle soglie della critica dell'ideologia.

Già Cèline, nel 1955, si rivolgeva contro il pericolo delle moltiplicazioni del libro, "quindi della gratuità del lavoro artistico". Usando in maniera viscerale la sua forma aggressiva, ironizzava sulla possibilità di "televisionarsi", già allora che la televisione solo da pochi anni aveva ottenuto i primi collegamenti. L'autore del *Voyage*, con l'*aplomb* cinico, battagliero e provocatore di sempre, in quella famosa intervista che finge di concedere ad *Y*, dopo aver riportato un pezzo di una conversazione con Gaston, parla malissimo anche del suo editore e dell'uso mercantile delle sue produzioni. Si scaglia in maniera decisa contro i nuovi professori della scrittura che si affacciavano alla ribalta di quegli anni, chiamandoli *i fabbricatori di "mezzi Goncourt in Salamoia"*. Ma mettendo da parte il soliloquio in cui sprofonda il guitto di *Normance*, bisogna riconoscere un'astuzia al celebre scrittore francese: egli già da allora, anche se con amarezza, accennava alle "mutazioni del progresso in conseguenza delle trasformazioni del *sé*" (2). Con questo non vorrei dire che la critica e la filosofia non abbiano mai costruito tali discorsi, ma solo che Cèline beffeggia, con più efficacia di qualsiasi concorrente dei Goncourt, queste storture.

Il destino dell'opera oggi è quello di diventare patacca ancor prima di aver consumato il suo orizzonte di attesa, ancor prima che riesca ad affermarsi solo per il nome che porta. Cèline si preoccupa di denunciare che il suo flusso materico di scrittura emotiva ed emozionale venga rabberciata nella fluvialità mediale, perdendo qualsiasi identità. Ma non è forse questo il destino di tutta l'opera d'arte della seconda metà del '900? E se questo destino potesse essere qualcosa di più di un sensazionalismo mediale, se fosse qualcosa in più di un'estetica della *di-sparizione*? Se fosse qualcosa che potesse avere la possibilità di mutarsi dal suo interno in una volontaria possibilità di *sangue xerografico*? Le parole di Céline ci appaiono oggi traumaticamente profetiche, non solo perché l'arte è nella condizione di non poter uscire da una difficoltà radicale, spesso vittima di una "coazione a ripetere", ma anche perché l'interlocutore del *Professor Y* con "l'emozione ... ha restituito al linguaggio scritto, ... l'emozione del parlato attraverso lo scritto...". Questa rivoluzione di stile nella letteratura è diventata una forma quasi più usata del linguaggio giornalistico corrente. In effetti, con ciò vogliamo dire che è stato raschiato il fondo ed anche l'emozione più irriproducibile è stata toccata dal destino della riproducibilità.

Céline, naturalmente, è un esempio che va preso con le pinze, proprio perché le sue lamentele afferiscono ad una visione estetica fatta di forza e

d'istinto, legata al valore delle emozioni e priva di una fiducia nei confronti di uno sguardo positivo del progresso. Per questo motivo Cèline appartiene ad una cultura di destra, che non si è mai pronunciata a favore di una visione meno ristretta dell'applicazione delle risorse scientifiche, non ha mai mostrato entusiasmo per la fusione del sapere letterario e tecnologico. Basta ricordare che la tecnica di invenzione rivendicata da Céline (per tutti gli *Entretiens...*) riguarda la sfera dell'*emotivo* (*l'emozione del linguaggio scritto*). Sulla stessa scia di Cèline vanno considerati gli equivoci diffusi da alcuni pensatori come Ludwing Klages o Alfred Schuler, che si rivolsero contro la supremazia della ragione, sostituendola con una *mistica del sangue*, che non tarda a covare una maturità delle teorie razziste. A questi si aggiungono il nuovo cesarismo di Oswald Spengler, il misticismo politico di Moller van der Bruck che, alla vena combattiva contro la crescita della democrazia occidentale, accompagna delle considerazioni di carattere demografico. In effetti l'esito dell'esperienza ideologica che si nascondeva dietro la scrittura di un Cèline, di un K. Hamsun o di un Drieu de La Rochelle è assolutamente pericolosa. Di quell'esperienza forse va considerato solo l'interrogativo che si pose di fronte ai mali del progresso e non tanto per farne una bandiera, ma piuttosto per dimostrare che qualche artista dell'inizio del '900 aveva già posto queste domande al suo tempo. Ma la dialettica istinto/ragione, la contrapposizione tra movimento del sangue ed *esprit de finesse* e *de géomètrie* pone ancora delle domande sul buio e la luce, l'orizzonte ottenebrato e quello rischiarato dalla speranza e dal bisogno di futuro.

Evacuare l'espressionismo, disperdere la sensazione?

Istinto e ragione sono delle domande che si affiancano anche al disegno metodologico di una grammatica compositiva: come fare l'opera d'arte alla luce dell'avvenire mediale? Come costruire la forma artistica avendo di fronte la crescita della professionalità? È possibile abbandonare quella condizione fortemente attaccata al pensiero di Martin Heidegger, che vede nell'oblio dell'essere, determinato dal moderno e dalla civiltà della tecnica, un inevitabile principio di catastrofe? L'adesione di Heidegger al nazismo corrisponde all'idea che, secondo il filosofo del *Dasein*, questo nuovo movimento della storia europea potesse arrestare il tragitto occidentale che conduce all'oppressione dell'essere. L'arte contemporanea è forse lacerata e divisa da questa grande domanda, visto che tutta la sua capacità di sintesi formale è legata ad una costruzione che tiene conto della risoluzione tecnica. Non è possibile oggi pensare un'opera evitando una forma mimetica con il mondo della tecnica, come non è possibile ritrovare una condizione in cui l'essere dell'opera ritorni ad una sospensione romanticamente agreste. Diversamente da ciò che ne pensa Heidegger, l'arte contemporanea in

ogni sua manifestazione ha scelto di stare dentro al mondo della tecnica. La tecnica è il tratto forte della sua conformazione, in qualsiasi angolo di costruttività essa scelga di operare l'aspetto tecnico è ben presente. Qualsiasi fatturazione produttiva l'arte persegua, nella vertebrazione dell'opera si avverte comunque che l'artista ha dovuto pensare ad un confronto con la tecnologia. Ed anche la geografia dell'io dell'opera dipende dalla collocazione che la tecnica inevitabilmente provoca.

Stiamo insistendo sin dall'inizio sulla nozione di emozione in Cèline, perché ci sembra che ancora oggi essa connoti e vorrebbe distinguere persino la ricerca visiva contemporanea. Non a caso oggi, sia in America che in Europa, sono ricomparse forme espressionistiche sciorinate in tutta la loro gratuità. Se un tempo si trattava di Julian Schnabel (assoldato alla transavanguardia internazionale), che poi si è dedicato al cinema, oggi si tratta di Cecily Brown, che emerge da una nuova edizione della *pittura sporca*.

Il ritorno alla pittura, troppo spesso, sia fra gli artisti sia fra i collezionisti, è associata all'intenzione implicita della riscoperta dell'emozione. Non dovremmo dimenticare, però, che anche i movimenti artistici d'avanguardia e rivoluzionari degli anni '50 hanno manifestato un sottile interesse per le derive dell'espressionismo, portando l'attenzione della performance artistica della pittura ad una valorizzazione della "pratica di movimento", ad un soggetto che non è avvitato solo su se stesso. Gli esempi sono proprio la *Caverna dell'antimateria* e la *pittura industriale* di Gallizio, le indagini sul *valore* di Jorn, i passaggi di Debord dal *lettrismo* alla linea decisa del *situazionismo*, ma forse l'esempio più evidente di una dissociazione dall'io è proprio individuabile nella costruzione cinematografica di quest'ultimo. Ma l'emotività con il gesto del dipingere sembra che venga privilegiata più di ogni altra cosa. Karen Kilimnik con la sua recente mostra a Zurigo accompagna questa ambiguità. La *bad painting* da qualche anno pare che voglia rivendicare e rinverdire la presenza dell'azione immediata della pittura, della gestualità emozionante di essa, contro il valore di un'iconografia mediale che ormai da più di un decennio, come fenomeno si è fatta attraversare da tutte le contaminazioni tecnologiche possibili. Anche un certo ritorno alla *body art*, mediato dall'equivoco di un neo-espressionismo corporale, riduce il complesso delle fenomenologie emozionali dell'*esprit de géométrie* ad un puro dato sensazionalistico. Lo stesso Jean Clair, nel quarto capitolo del suo libro sull'arte e la politica, dice che uno solo dei momenti dell'avanguardia resiste ancora, ed esso è l'espressionismo. Ma nell'espressionismo attuale, però, non è la soggettività che emerge, ma l'emulazione drammaturgica dell'io, la performance dell'io afflitto e sconsolato, mortificato e disilluso, che ha bisogno di concentrare sul suo gesto neo-primitivo il furore della catastrofe, per poi trasformare il vittimismo in un'arrogante presa di potere. Il privilegio dell'emozione si fa

avanti quando abbiamo una perdita di sicurezze, di certezze e l'accelerazione o il rallentamento delle pulsazioni determinati dalla pittura, anche se rivendica un'attività ghiandolare ed uno sbalzo della temperatura corporea dell'arte, spesso nasconde solo la nuova maschera della spazzatura (trash alla lettera).

Forse Jean Clair ha ragione sostenendo che l'espressionismo è l'unico movimento che si è mantenuto in vita anche dopo l'avvento delle avanguardie, ma se la pittura neo-espressionista ormai da più di venti anni riemerge ogni qual volta rispunta l'esigenza di vedere realizzati i bisogni finanziari, se l'artista - trovandosi in difficoltà con la presentazione di un progetto concettuale - ricorre alla pittura-emozioni come sinonimo di vendita sicura, forse l'emozione ha sfondato se stessa, dirigendosi verso un'economia matura dell'utilità. Diciamo pure che l'autenticità emozionale, negli effetti dirompenti della società della spettacolo, si è trasformata in un'ideologia dell'emozionalità, in una psicosintesi mascherata dal bisogno diretto di offrirsi come valore, rafforzando l'equazione emozione = denaro.

Ma tra l'emozione (emotività) rivendicata da Cèline e quella dei neo-espressionisti vi è comunque un abisso. Sicuramente quella del *dottore delle banlieu* è più concettuale e studiata. Ma nonostante ciò, noi preferiamo comunque la visione del romanziere e poeta statunitense William Carlos Williams, che fu quanto Cèline uno studioso di medicina e un professionista, che dal 1910 contemporaneamente esercitò il lavoro di medico e di poeta. L'intento di Williams era quello di bandire il sentimentalismo, l'artificiosità e la vaghezza, esaltando, invece, la precisione della parola e l'esperienza concreta e sensibile, trasformando l'immagine stessa in linguaggio. Lo stesso lavoro, secondo noi, con la rivoluzione pubblicitaria, alla fine di questo secolo, viene fatto dagli spot e dalla cartellonistica, senza nessun pudore. Questo forse è il motivo per cui preferiamo una pittura come quella di Giorgio Lupattelli, o il lavoro di gruppo dei Dormice, dove il confronto pittorico comunitario serve a giocare e a domare l'impeto archilocheo del colore e della linea. I Dormice, in particolare, hanno intrapreso una buona strada sul versante della pittura, perché senza dover ricorrere alla retorica della sua negazione, introducendo una possibilità comunitaria di essa, interiorizzano diverse forme di tradizione novecentesca, compreso l'espressionismo.

L'emozione è una caratteristica dell'individuo contraddistinta da oscillazioni fisiologiche che indicano una modificazione ed un cambiamento della sua attività precedente. L'emozione dal latino *e-moveo* significa mettere in movimento. La pittura espressionista si illude di mettere in movimento il pennello, di dare una traccia di movimentabilità del pennello, ma poi scade in un sentimentalismo psichico raffreddato. La libera associazione delle emozioni è un segno evidente di una pianificazione esterna, livel-

lata da un uomo ad una dimensione. L'estetica medioevale e dell'antichità pone la mimesi e l'emozione al primo posto e il dramma alla fine. Bacchilide di Iuli oppone al carattere solenne e sacrale della poesia il tratto rivolto all'emozione del sentimento. Il *Trattato del Sublime* dell'antichità contiene una forma di conoscenza fondata sull'emozione, lo Pseudo-Longino sostiene che l'emozione eleva spiritualmente. Dall'antichità al moderno l'emozione è stata considerata la traccia umana più forte per far sentire la presenza di un movimento umano nella configurazione del reale. Ma tale ipotesi non è vera, all'idea di Popper e di Heidegger noi potremmo opporre la versione bergsoniana di emozione e di emotività che si trascrive nell'arte contemporanea mediante la grande riflessione di Deleuze sulla sensazione. All'emozione del linguaggio scritto di Cèline, Deleuze oppone una sensibilità che è fatta da un territorio variegato, molteplice in cui le forme sono dei veri e propri campi di forze. E non nel senso di potenza sorvegliante, ma di sprigionamento di energia comunicativa. Deleuze, grazie a Bergson, risolve il problema della sensazione figurale. Bergson si propone di superare da un lato il determismo positivistico e dall'altro la concezione finalistica dell'universo, lo slancio vitale deve farsi esperienza dell'arte in quanto "emozione creatrice".

Deleuze apporta un contributo singolare, attraverso la lettura delle sensazioni e delle emozioni soggettive che l'espressionismo storico ci voleva comunicare. In Deleuze, a proposito di Francis Bacon, non si sfiora il discorso sull'espressionismo tedesco caratterizzato dalla ricerca della spontaneità e dalla piena libertà della manifestazione, o il bisogno delle neoavanguardie di comunicare ancora l'emozione che l'aveva originata, ma piuttosto si vuole risalire a Cézanne, dicendo che è stato il primo che abbia impresso un ritmo vitale nella sensazione visiva. Deleuze non nasconde l'idea che l'idea di figurale che propone possa riferirsi anche al suo amico Jean François Lyotard (3), ma ciò che lo connota di più è la sintesi tra reale, razionale, fantasia, lirismo, concettualità, etc... (4). Deleuze, nel saggio su *Le bergsonisme*, dice che l'Uno è pura virtualità (5) e indica la memoria come una sorta di collante, per cui Cézanne ci porta ad uno stadio in cui si può guardare dentro allo spazio della sensazione. Una sensazione che, nell'attimo in cui è provocata, viene seguita dall'occhio di un indagatore esterno, che ne costruisce la logica. Essa consiste in un fatto psichico fondamentale e nel contempo semplice, che ci porta alla consapevolezza di una modificazione avvenuta nel nostro corpo in seguito ad uno stimolo esterno. Il pittore di Aix en Provence scrive a Emile Bernard: "La letteratura si esprime con astrazioni, mentre il pittore concretizza per mezzo del disegno e del colore le sue sensazioni, le sue percezioni. - Non si è né troppo scrupolosi, né troppo sinceri, né troppo sottomessi alla natura; ma si è più o meno padroni del proprio modello e soprattutto dei

propri mezzi d'espressione. Penetrare quello che si ha davanti e perseverare a esprimersi quanto più logicamente è possibile..." (6).

Come si può constatare in questa lettera del 1904 Cézanne smentisce le supposizioni di Jean Clair, che vede nel paesaggista francese un pittore nel senso di primitivo-regressivo e quindi aspirante puro ai prodromi dell'espressionismo. Fa bene ad indicarlo come il partigiano verso la soglia dell'impersonalità, anche se non afferra che questo tratto è positivamente caratteristico. Quanto Mallarmé sia il futuro del libro e il sentimento di una metamorfosi del progresso della sensazione è ancora un paradiso da scoprire (7). Deleuze dice che la sensazione è il contrario del facile, del sensazionale, del definito, del cliché; la sensazione è movimento puro e quindi è un cut-up del movimento insito nell'emozione.

Deleuze divide tra un'idea di natura in Cézanne ed una di artefatto in Bacon (8). L'artefatto annuncia la possibilità di una combinazione dei segni, un assemblaggio elaborato. Esso segue una logica interna e mostra una struttura intelligibile, richiede una specifica abilità sia nell'atto della creazione sia in quello della riproduzione. Questa linea cézanneiana è quanto di più contemporaneo e rivoluzionario ci sia per la pittura, essa biforca da una parte la strada dell'emozione e dall'altra quella della sensazione come logica.

Per conferire esteticità al prolungamento impersonale del segno, Deleuze dice che, nonostante il momento *patico*, la griglia segnica rientra in un flusso autorigenerante nel quale noi scorgiamo che le linee e i punti passano da sensazione a medialità. Cézanne nella lettera a Bernard rifiuta l'idea di sincerità, di scrupolosità e di trasparenza come adesione incondizionata al naturalismo, parla di una progettualità tutta moderna che persegue soprattutto modelli. Qui la nozione di modello è importante, perché indica un concreto processo di sintesi verso l'astrazione del linguaggio artistico. Tale progettualità appare come l'estrinsecazione a poter dipingere sempre gli stessi modelli, sempre la stessa veduta per una mancanza di sottomissione alla natura. Vi è forse qui dentro il punctum che annuncia già l'estetica del minimalismo? Vi è qui dentro l'accettazione di una *seconda natura*, ovvero quella dell'arte stessa in fuga dalla realtà, in cui lo spazio non traduce un'emozione, ma scandisce la consequenzialità di un modello, in cui il lettore è orientato a dire la propria sensazione? Cézanne ha un obiettivo, vuole "provare ad esprimere il più logicamente possibile". Ma già quando Berklinger e Frenhofer si affacciano alla ribalta del loro secolo si chiude il lungo percorso della cultura rinascimentale. Si sente l'esigenza di spingersi oltre il disegno e, quindi, si dà la possibilità di far dipingere dei puri colori nello spazio.

Cézanne interpreta questo processo e negli ultimi anni della sua vita lo conduce sino all'estrema conseguenza, dà la possibilità ai personaggi bal-

zachiani che si irritano per non riuscire a vedere niente di realizzato sulla tela, di portare al punto più estremo il desiderio di rincorrere le sorti del capolavoro sconosciuto (9). Balzac invita Cézanne ad accompagnare la linea romantica della *mimesis* per quella dell'entusiasmo, della sensazione. L'opera d'arte si trasforma in un reale che nel momento in cui non si può realizzare rimane negato, sconosciuto. Mentre il quadro di Berklinger è completamente vuoto perché l'operazione artistica si svolge fuori da ogni constatazione materica, per Balzac la tela trasborda di colori per giungere ad un eccesso. Frenhofer attraverso il corpo della donna vuole decostruire la tradizione, vuole ridare il grado zero del vedere, la possibilità di significare da un lato e di vedere quello che più piace allo spettatore dall'altro. Qui comincia la *de-nominazione*, il procedimento di auscultazione del nome dalla propria identità. Tutte le possibilità del guardare vengono sottoposte ad un altro attraversamento dizionariale: il nome viene estratto dalla propria condizione. È per questo che Cézanne tenta di fare quello che a James Joyce viene in mente con il *Finnegans Wake H.C.E.* Il pittore di Aix cerca una realtà esterna che sia lo specchio di una coscienza, la pittura viene portata al grado della filosofia. C'è un continuo combattimento tra il processo analitico e la sensazione visiva. Il dato immediato della coscienza deve produrre la sensazione, e non per andare nella direzione dell'impressionismo superficiale, ma per dirigersi verso un'informe impressione, la quale recupera il classicismo più che l'emotività delle chiazze di pittura che si allargano sulle forme della collina. Il colore fa traspirare il vuoto, lascia delle campiture in cui ognuno di noi può completare, col proprio sguardo, l'amplesso dell'orizzonte. Quando Cézanne vuole ritrovare la storia nella sola fragranza della sensazione tutto già passa nel territorio dell'incerto.

L'opera *Saint-Victoire* apre la pittura all'incerto, così come lo fanno ancora di più il *Cerchio nero* di Malevic del 1913, il *Quadrato nero* e persino il *Bianco su bianco*. Quando nel 1918 Malevic, contemporaneamente alla scenografia del *Mistero Buffo* di Majakovskij (dedicato alla Rivoluzione d'Ottobre), passa definitivamente ad una pittura monocroma, redige una dichiarazione nella quale espone i principi del *Suprematismo Bianco* e *dell'Infinito*. In essa Malevic invita gli studenti della sua scuola a non firmare i lavori, sottendendo un'idea dell'infinito in cui c'è la partecipazione empirica dell'altro. L'infinito è moltitudine e molteplicità. L'incerto è il non ben identificato, è quello spazio dove l'IO dell'artista si trova a fare i conti con uno spazio che si apre definitivamente davanti ai suoi occhi, come *dimensione ignota*. Lo spazio della ricerca, della scienza, dell'instabilità irrinunciabile del moderno è lo spazio anche dell'estrema leggerezza, dell'estrema ambiguità e dell'estrema difficoltà a mettere una cornice a 60x70 cm di tela, dove si accenna che le macchie di colore tra pieni e vuoti, mallarmeianamente, sono solo delle "proposte dipingibili" dice Peter Handke. Di-

pingibile è parallelo a riproducibile all'infinito, da qui è possibile pensare che *Saint-Victoire* è destinata già alla tentazione del falso, che si svilupperà con il progresso della gigantesca industria del falso, fiorita per riportare nelle case di molti ricchi cultori americani il mito della Scuola di Barbizon. Da questo momento in poi lo sviluppo storico dell'arte moderna ha mostrato che, sia se essa rispetti le ortodosse regole della mimesi, sia se privilegi l'assoluta astrazione, andando verso l'infinito, c'è sempre una tendenza alla copia. Pavel Florenski aborriva i simbolisti e l'arte moderna, perché erano sinonimo di falso. Tolstoj altrettanto, negli ultimi anni della sua vita, in un bilancio sull'arte, dice che quella contemporanea, essendo formalmente brutta, si dirige verso la contraffazione. Mondrian, invece, quasi all'opposto, nella poetica del neo-plasticismo, considerava tutta l'universalità della costruzione lontana dal mimetismo e vicina ad un'idea in cui il neo-plastico è un effetto della dipingibilità collettiva. Il *trompe l'oeil* ingannava l'occhio dello spettatore, confondendo i simboli e i codici tra il dipinto e la realtà, ma è già con il mimetismo di Giotto - che dipingeva le mosche all'interno dello spazio dell'opera - che si crea il sospetto tra il modello e la realtà. Il dubbio del falso è quindi passato dall'evoluzione dell'antica destrezza del pittore come esimio riproduttore, all'abbandono della genialità moderna, in cui il falso è più vero del vero, quasi per statuto poetico.

Dopo questo spostamento dalla centralità dell'opera, e conseguentemente dell'artista, arriva la posizione più radicale di Marcel Duchamp, che dice che la genialità del *fare* è impersonale, è indiretta, è nella mente di colui che assiste alla performance più che di quello che la fa. È il pubblico che, quando ha bisogno di una mente superiore, la crea. In una conversazione con Otto Hahn, Duchamp ha sottoscritto l'idea che un falso è una forma di pubblicità e che quindi non andrebbe perseguito con la legge. Ha aggiunto che poi "potrebbe essere persino divertente andarlo a vedere".

Da qui a Luther Blissett, e a tutta la tendenza anche precedente dell'anomia in arte, il passo è breve. Dopo l'esperienza di un cinema fatto con gli spezzoni di tanti altri film provenienti dalla società dello spettacolo, e con dei dialoghi che montano un significato del tutto politico e decontestuale rispetto alle iconografie che stanno scorrendo nella pellicola, è possibile *fotocopiare tutto e rispedire al mittente*, come dicevano i poeti visivi. Debord, con il cinema sulla *Società dello Spettacolo* e tutto il suo lavoro di radicale cineasta, autorizza ogni forma possibile di appropriazionismo, superando persino l'idea che un allestimento si possa fare mettendo insieme qualche oggetto recuperato a caso. Luther Blissett e altri nomi multipli, che rientrano nell'area delle comunità acefale, si servono di armi come la guerriglia psicologica, rivendicando la possibilità di procedere senza usare la testa e rispondendo al sistema della comunicazione falsificata con altra falsificazione. Gli artisti si disperdono, si fanno molteplici, diventano un

nome multiplo. L'artista esce dall'individuo e diventa con-dividuo. A tutti è offerta la possibilità di sottoscrivere un'azione, una performance musicale, un *live act*, un'iniziativa artistica, una campagna pubblicitaria che stravolge il sistema tradizionale di fare pubblicità.

Televisione seconda natura e manifestazione genetica dell'emulato.

L'epoca degli artisti come i Malevic, come i Céline (con tutto il beneficio dell'inventario ideologico con cui lo consideriamo), o come gli Ad Reinhardt sembra proprio finita. Di Marcel Duchamp si è assorbito il sensazionalismo, la cultura dello *stoss* o dello *choc*, il discredito per qualsiasi forma di pensiero. Tutti gli artisti si sentono se stessi, anche se con una esasperazione quasi da *gregge* tutti fanno in maniera illimitata e ripetitiva la stessa cosa. Usano tutti lo stesso criterio, sviluppano tutti la stessa forma di sapere e spesso lavorano tutti sulla stessa immagine. Ciò che non dobbiamo dimenticare è che tutti gli artisti delle ultime generazioni sono figli diretti delle immagini televisive, della pubblicità, dei video musicali, delle immagini virtuali, dei cartoni animati giapponesi ed americani volti ad una estetica radicalmente diffusa. A partire da qui fin troppo spesso si tende ad utilizzare un'espressività popolare ai limiti della ragione comprensibile, che si mostra franca, esplicita, adatta a non rispettare nessuna regola, in qualche modo sovversiva e fatta di improvvisazione. È uno stile che tenta di appropriarsi di idiomi immediati e diretti, della conseguente relazione tra un rifacimento parossistico del linguaggio artistico e il lessico televisivo, magari al limite dell'entropia caotica e del disordine strumentale. Tale atteggiamento, che rappresenta la nuova figura dell'artista sperimentatore, permette di far violare, anche alla critica che lo segue, territori protetti, di fare delle incursioni nell'*ars ludica*, nei miti generazionali, nell'infanzia, nelle teologie sociali e di portare a compimento il destino della secolarizzazione di massa: svilire gli ultimi falsi ideologici, consegnare in maniera diffusa la possibilità di far arrogare tutti del diritto di appropriarsi di ciò che si vuole, come in un supermercato in cui si vende ogni prodotto al "3x2", quindi dare l'impressione che stiamo lavorando non per usare e distruggere, ma per pesare scrupolosamente sul piatto della bilancia il rituale del risparmio che più ci conviene.

Tutto è potenziale spazzatura nel consumo culturale. La tensione generale ci dice che occorre ironizzare su nevrosi e malesseri che convivono dentro e con ognuno di noi, avendo sempre la fredda e doverosa coscienza della nostra impotenza. Nelle forme dell'immagine contemporanea non c'è l'intenzione di sfuggire o di evadere dalla relazione tra realtà e immaginario, né il piacere di calarsi in tali stati di malessere, almeno in apparenza, ma il proposito di rimanere freddi e ironici cronisti. L'artista racconta il bene, il male, l'indifferenza, la stessa coscienza del fallimento del vivere.

Tutte le forme della comunicazione convivono con un gusto estetico *pulp*, tutti sono figli della cinematografia di Tarantino o americana e giapponese in generale: un gusto rivolto alla rappresentazione di scene cruente, sanguinose allieta e accompagna ogni attimo fuggente della nostra esistenza. Si fa quasi sempre leva su un mezzo espressivo di facile digestione che racconta la morte come la fine di un'illusione. Ma senza andare oltre oceano alle radici splatter, basta guardare notiziari giornalistici, quotidiani di informazione e riviste di cronaca. Scendendo nei particolari di queste immagini siamo in grado di rientrare in contatto con le antiche raffigurazioni cristiane di santi votati al martirio. I mass-media moderni hanno riproposto una nuova natura, essi sono la forma evidente di una natura che ha ricreato dalle ceneri della società spettacolare un nuovo lessico. L'affermazione dell'estetica *trash* non ha più bisogno di essere distinta tra le tante manifestazioni della comunicazione, essa è forte, ma è talmente forte e pulsante, talmente impastata nella psicosintesi della sua stessa natura, da apparire solo estrema, esplicita, sicura come la morte. La sua rappresentazione spesso è fatta di sangue, anche là dove al posto del *rosso vivo* si richiederebbe solo la trama di un racconto.

La piattezza emulativa generalizzata è una manifestazione che nasce dalla sepoltura delle ideologie o dei "credo dogmatici", è la cultura dello spettacolo televisivo nazional-popolare, che si pone come un nuovo stile di vita. È la perdita della memoria storica, il recupero della razionalità strumentale, dell'estremo soggettivismo e relativismo. Lo spazio ambientale del racconto, prescindendo dal supporto e dal campo fisico a cui allude, propone ormai una volontaria dimensione astratta, virtuale, fatta di immagini filtrate da schermi di tv e computer. Un nuovo spazio geografico la cui unità di misura è il pollice e la cui composizione è data o filtrata da innumerevoli pixel. Un ambiente senza tempo, freddo e astratto. La forma virtuale regna ormai sovrana, al limite tra finito ed infinito, tra astratto e impalpabile, tra vero più vero del finto e finto più finto di qualsiasi altra immagine. Una realtà che scorre su nastri magnetici o più tradizionalmente attraverso la mano simulata del nostro nuovo interprete (artista?). Contemporaneamente tutto questo fa però svanire l'antagonismo fra reale e irreale. Un gioco che induce a distruggere o che racconta l'autodistruzione così come nello specchio di un videogame. Uno psicodramma ludico che induce a far avanzare la nostra mano per azionare i nuovi linguaggi spregiudicati, una stramberia che ci porta in una dimensione inedita: così, se noi consumiamo le immagini, le immagini sono ancora più in grado di raccontare il nostro consumo. Sempre di più ci viene proposto l'equivoco tra realtà e finzione e sempre di più vediamo affermarsi una realtà astratta, proprio come avviene in televisione, al cinema o quando, più in generale, ci si affida al filtro dei mass-media. Il *trash* ha inondato qualsiasi zona pe-

riferica della cultura materiale ed ideale, tra ironia e tragicità la sua perversione si è infiltrata dappertutto.

La sparizione del soggetto nella merce mass-mediale, la cultura televisiva e le forme del consumo come *surplus* di creatività.

Bisognerà cominciare a parlare di merci-soggetto. Si tratta di merci viventi che nascono, maturano, invecchiano, si ammalano, gioiscono, muoiono, rinascono virtualmente o non muoiono mai. La prima effettiva generazione che è stata partorita direttamente via cavo, che è stata geneticamente strutturata via etere, è quella che non conosce altra casa al di là del Panopticon simulato dalla televisione. Nell'immaginario collettivo, ogni personaggio reale o fantastico, legato ad un media, rappresenta e incarna aspirazioni e modelli, la morale del bene e del male. A maggior ragione ciò avviene da piccoli, quando incidendo sulla mancanza di pregiudizi il medium riesce ad identificare qualcuno o qualcosa come un modello assoluto. Immersi nella propria situazione esistenziale sempre attuale giureremo fedeltà alla realtà filtrata dai cartoni, perché saranno essi a farci avere una visione reale e concreta del mondo, non più basata sul sogno, un'illusione ed un riscatto che ci farà aspirare a speranze ultraterrene. Annullata la memoria storica, al nuovo bimbo viene imposta quella personale, attuale, esistenziale, supportata dall'immagine cinica di un mondo terrorizzante che si nutre delle scaglie chimiche di una fotocopia della vita vissuta. Cartoon giapponesi, quiz di Mike Bongiorno, telefilm americani, telenovela, star dell'hard: l'epoca di crisi ideologica appare come un inconsistente rischio. Un tentativo continuo di evasione nell'ideale ci stuzzica e, senza il rischio di cadere nella superficialità più assoluta, ci poniamo al centro di qualsiasi corda tesa su di un telone bianco e trasparente, convinti che al di là di esso non vi sia più niente. Come un televisore impazzito, aspiriamo a presentare di noi stessi immagini di qualcosa di entropico con la sopita speranza di suscitare interesse per ciò che facciamo, senza che se ne debba per forza chiedere il perché.

L'individuo di oggi, fosse per i mass media e la tv in particolare, può essere paragonato ad un pollo di batteria tenuto sveglio dalle luci, chiuso nel suo box e felice di non avere idee e di potersi rimpinzare di continuo. Sembra che l'individuo sceglie di chiudersi in casa e mettersi in contatto con il resto dell'umanità mediante gli schermi, ma in realtà è la televisione che invita ad estendere il cammino umano nel suo box che rappresenta la natura rinnovata. Per capire l'identità del nuovo telespettatore o teleconsumatore, bisogna guardare l'antropologia umana attraverso il punto di vista del pubblicitario, da sempre attento investigatore degli atteggiamenti dell'individuo. Diciamo pure che la telecamera video, attraverso il mezzo pubblicitario, ha inserito dentro di noi una spia elettronica, in grado di

sorvegliare i nostri passi e i nostri desideri. Chi trasmette ha bisogno di capire l'habitus culturale del proprio pubblico e trovare le formule che sono congeniali per pervaderlo. Non ha importanza se è possibile precisare le sorti dell'atto comunicativo, l'importante è trasferire materia informativa ed informatica capillarmente nei canali e nei nodi gordiani delle sintesi produttive. Anche se parliamo di interattività, il nostro modo di prevedere domanda e risposta spetta alla sfera del consumatore.

È importante capire che il televedere sta cambiando il nostro modo di percepire il mondo. Il mondo dove viviamo poggia sulle gracili spalle di un video-bambino, un nuovissimo esemplare di essere umano (?) che si rapporta allo spazio ed al tempo elettronico ancor prima di saper leggere e scrivere. La pianificazione dei molti canoni ideologici, espressivi, pubblicitari, che vanno dall'annuncio pubblicitario alla compilazione di un giornale, hanno avuto il compito di trasformarsi in agenti attivi, che hanno influito fortemente sulla natura antropologica del soggetto, fino a trasformare la sua capacità di generare. Qualcuno ha denominato questa trasformazione dall'homo sapiens all'*homo videns*. Lingua, mito, arte e religione sono i vari fili che compongono il tessuto magico della telecamera. Ogni progresso nell'azione della macchina, ogni spostamento nell'ideologia della ripresa rafforza il tessuto mediale. La definizione dell'uomo come animale razionale ha consegnato tutte le sembianze del suo valore nelle mani dello schermo. Alla fine il linguaggio non esprime più pensieri o idee, ma neanche sentimenti o affetti, esprime l'immagine televisiva triplicata nella sua copia infinita.

La televisione significa "imparare a vedere" da lontano e poter individuare qualsiasi cosa. Il telespettatore è quindi un animale con un'esistenza vedente. La televisione nel grado zero di cultura contribuisce ad accrescere il livello di conoscenza, ma riesce anche a controllarlo, a pianificare le aspettative, a far assimilare tutti i livelli estranei di interazione, a dirigere l'accumulazione, ad impiegare meglio i profitti, a ridistribuire le conciliabilità economico-politiche. Ma la televisione fa emergere anche il senso di apatia, di disinteresse sociale e culturale, minimizza il rapporto con le istituzioni pubbliche. Infatti è innegabile che con la televisione, essendo diventata un mezzo che crea opinione più di qualsiasi altro, tutte le altre forme culturali vengono marginalizzate nel sistema televisivo e passano come desuete, vecchie, antiche, fuori campo e fuori moda. A partire da qui, negli ultimi anni, nel sociale, è nata una battaglia sfrenata contro quegli individui che sviluppano idee ed hanno idee. In arte chi è portatore di teorie è condannato ad una emarginazione quasi endemica. La lettura stanca, crea una forma di dipendenza, ad un libro bisogna farne seguire un altro, il verbum corrisponde ad un virus, ad una malattia che bisogna debellare attraverso l'apologia dello sguardo, il significato contratto e fulmineo dell'immagine digitale affascina e seduce senza mediazioni. La ten-

tazione di partecipare allo spettacolo attraverso la fruizione televisiva, mi fa essere più collegato al mio istinto, riesco a placare meglio qualsiasi tentativo di controllarmi con la logica, con la sequenza ragionata, con l'autoriflessione, come dice Giorgio Lupattelli, nel momento in cui *vedo devo*. Questo è il ritratto perfetto della cultura video, una cultura copy che ha creato delle forme di affidamento pubblicitario di qualsiasi relazione soggettiva.

L'estetica dell'emulazione è totalizzante e pervade qualsiasi condizione e forma di sapere. Questa volta non è più la televisione a fungere da contenitore in cui si mescolano i *melting pot*, ma è la televisione a fare da animatore dominante e da scenografia perenne allo sviluppo di qualsiasi formazione. Se a nessuno degli artisti viene in mente di riempire lo schermo, ci sarà qualcun altro che sicuramente lo riempirà. Un tempo solo all'artista era data la possibilità di produrre un manufatto a cui si poteva attribuire un senso non solo decorativo, mentre adesso chiunque possiede un computer e degli arnesi giusti può simulare una forma di bottega elettronica. Con tale passaggio, i new media hanno incredibilmente creato le nuove condizioni di un'industria artistica tardo contemporanea, così come lo fu quella antica per Alois Riegl (10).

Polverizzazione dell'io e metamorfosi dell'autore. Grazing art.

Sembra che il contemporaneo si incrini ancora una volta sul conflitto tra emozione e tecnologia, quasi come se le due realtà debbano combattersi, debbano negarsi a vicenda e contrapporsi come se fossero delle scogliere inavvicinabili. è come se da una parte ci fosse Céline e dall'altra ci fosse William Carlos Williams. E se invece si usasse William Burroughs come filtro tra tutti e due, potrebbe uscire fuori una terza posizione?

Il filosofo neopositivista Karl Popper è spesso caduto in fallo, pressappoco quanto Adorno, ma per quanto riguarda la critica che egli pone all'espressionismo, come indizio di emotività e come teoria del linguaggio, forse si è avvicinato ad un problema interessante. Secondo Popper, considerato anche da Jean Clair, l'espressionista vieta ogni possibilità di verità: ma scartando l'improvvisazione emozionalistica e sensazionalistica, quale verità può mascherare l'arte? A differenza di ciò che Popper si permette di distinguere tra l'errore e la verità, non è la rappresentazione lineare e fine a se stessa che emerge nell'arte, ma la finzione. Se il linguaggio umano si distingue perché può dire cose vere e cose false, differenziando la verità dall'errore, l'arte può dire solo l'errore o l'orrore in cui ci ha cacciato la pianificazione attuale della realtà. Ciò che però non hanno capito pienamente autori come Popper o come Gombrich, il quale critica l'espressionismo per le stesse ragioni, è che l'arte corrisponde ad un sistema di segni piegato comunque all'irrealtà, anche se la sua tensione è verso la realtà: di realtà nell'arte non ce ne sarà mai a sufficienza rispetto al reale. L'arte

non è un linguaggio scientifico che in generale ha il compito di misurare un fenomeno della natura, ma semmai di raccontare la natura. Ma una volta che la natura si è trasformata, grazie ad una forte ibridazione mediale, cosa resta da fare "all'espressione", se non raccontarla così come si è ibridata? Ecco che William Burroughs nel 1966, con la trilogia sulla *Morbida Macchina*, ricorre ad una triplicazione dell'effetto Céline. La prima frase del *Pasto Nudo* ricorda il *Voyage*. Il titolo tecnologico della Trilogia allude alla percezione ossessionata dalla moltitudine di immagini, un fluire che si trasforma in un'esplosione cellulare: "Lampi stroboscopici che colpiscono la morbida macchina dell'occhio creano allucinazioni, e persino epilessia". Il simbolo moderno dell'intossicazione è la pubblicità. Nel capitolo che denomina "Tric Trac Trak", gli strumenti dei media pesanti vengono paragonati alle condizione della storia Maya studiata da Joe Brundige. Lo specchio del controllo si chiama *understanding media*. Ne *La rivoluzione elettronica* pubblicata nel 1971 l'intento è quello di scrivere una sorta di manuale di guerriglia metropolitana, smantellando i punti di aggregazione che tengono saldo il potere dei media (11). Burroughs estremizza la sovrapposizione e la stratificazione dadaista (12). Nel tagliare le linee delle parole e nel frantumarle tra le immagini, egli ha trasformato l'influenza di Cèline, raddoppiandola grazie all'unità prosodica del ritmo di William Carlos Williams.

Da questa ibridazione, che prende le distanze dal testo in esecuzione, viene fuori ciò che noi chiamiamo *natura-copy*. L'autore costruisce una forma che vuole emozionare il fruitore e non trasmettere le proprie emozioni, l'allucinazione è provocata secondo un parametro oggettivo. Questa è una dinamica di largo uso nei media: nello spot, nella soap opera non c'è l'emozione dell'autore, ma è il livello della fruizione a determinare il compimento dell'"opera". Burroughs molto spesso si limita a catapultare nella sua scrittura ciò che Cèline ripudiava come plagiaristico. C. Lasch sostiene che Burroughs deve molto ad Henry Miller, perché nella sua scrittura si sostituiscono le "metafore dell'esaltazione tossica con le metafore della dipendenza". L'IO è quasi sempre controllato da agenti esterni ed anche le droghe hanno una funzione di pianificazione dei soggetti. Gli esseri umani in Burroughs si sono trasformati in "Terminali della dipendenza della Droga dell'Orgasmo". La stessa parola e la stessa immagine passano come delle droghe, che si inseriscono a loro volta in milioni di immagini, nell'attesa continua che al caos si sostituisca un ordine.

Burroughs ha definito l'artista post-moderno e post-romantico come il risultato di un "film dello schermo della mente". In sostanza Lasch parla molto di Burroughs e di altri artisti del '900 come Philip Roth, Miller, Pynchon, Ballard, Vasarely, Robert Barry, Jean Dubuffet, Pollock, Gorky, Rothko ed altri per dire come la pratica letteraria e visiva abbia lavorato a lungo sul disagio dell'identità. Egli sostiene che, con il contagio estetico

minimalista, si sviluppa anche una minimizzazione sostanziale dell'IO che nell'atto creativo rovescia sul lettore la mancanza di difesa psichica, l'ironia della protezione, i tratti labili e marginali della sua circonferenza, le difficoltà a riconoscersi e a riconoscere l'altro quotidianamente (13). Nella scrittura di Burroughs assistiamo ad un'assimilazione dei conflitti sociali, trasposti in una realtà assolutamente delirante. La polizia Nova controlla i cittadini Nova. Essa fin nei minimi particolari è in grado di intervenire nell'oscurità dei loro pantaloni e dei loro più reconditi segreti, sorvegliando per sua indole anche il concetto stesso di natura umana di cui siamo fatti.

Questa premonizione di Burroughs potrebbe essere un'anticipazione di ciò che fa la televisione come schermo della mente con trasmissioni panoptiche come *Il Grande Fratello*. Secondo Burroughs le rivendicazioni dell'IO sono illusorie. Nella presentazione del libro di Ballard *Amore e Napalm*, lo scrittore di St. Louis propone di sfondare l'interno e l'esterno e di capire il pericolo che si corre nell'assistere alle immagini che si ingrandiscono sempre di più davanti ai nostri occhi, fino a diventare una materia che ci sovrasta. Esse spesso agiscono senza regolare più la loro sproporzione e chiedono al nostro IO di stimolare la parte più mostruosa, l'irriconoscibile. Egli fa un paragone con le opere di Robert Rauschenberg, dicendo che forse è il caso di far scoppiare letteralmente le immagini. Il Calendario rituale dei Codici Maya trova il proprio momento di sfogo attuale nella tecnologia del nostro tempo, nella capitalizzazione e diffusione delle notizie che riescono a crescere ed a progredire solo se la mente del teleutente ne viene inflazionata.

Nel 1958, Brion Gysin inventa la *Dreammachine* e nel 1960 Ian Sommerville si incarica di costruirla e di metterla a punto. La macchina è costruita in base ad un cilindro traforato che ruota attorno ad una luce, in maniera da provocare una sorta di lampeggiamenti stroboscopici negli occhi dello spettatore. Sembra una profezia del tempo di costruzione dell'immagine di alcuni videoclip attuali, che tagliano le sequenze in maniera ancora più forte dello spot pubblicitario. Con questa tecnica, ispirandosi a Robert Delaunay e a Victor Vasarely, viene proposto allo spettatore di entrare nel lavoro e di partecipare all'azione cinetica delle immagini. Anche il *cut-up* e il *fold-in* in Burroughs nascono dalla collaborazione con il suo inseparabile amico Gysin. Per confermare la ricerca di una impersonalità del manufatto artistico, egli prende una pagina di testo, la piega e poi la colloca su di un'altra pagina incollando le due metà e ibridandole. Burroughs dice di mettersi in questo modo fuori dalla ripetizione, perché produce un metodo per controllarla. Un altro studio che è rimasto importante per le ricerche di Burroughs è stato quello sui Geroglifici. Dato che la lingua crea delle coercizioni, egli pensa a dei libri-quadro e a delle immagini in movimento in cui è sempre più difficile l'individuazione della catena discorsiva. Insieme a Gysin, dopo l'incontro-scontro con Scientology, svilup-

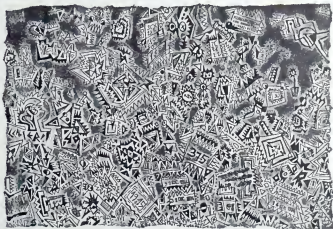
pano una teoria dell'impersonalità dell'artista, che ha come corrispondente metaforico il magnetofono. A quel tempo non vi era ancora Internet, e forse nemmeno si sospettava l'invasione dei PC, perciò tale strumento della tecnologia veniva fatto passare come il mezzo per far confluire tutti i desideri di artisticità di qualsiasi individuo. Non a caso, sin dal suo primo romanzo, Burroughs aveva ben chiaro il discorso dei nomi multipli e della critica dei processi identitari bloccati dalla pubblicità; infatti nel 1953 pubblica *Junkie* sotto lo pseudonimo di Lee (14).

Tale esempio ci permette di capire che la riflessione sull'identità dell'ex-studente di medicina a Vienna si spinge molto in avanti. Nella *Rivoluzione elettronica* si propone di abolire la parola essere, egli dice che l'identità è stata imposta all'individuo artificialmente e col tempo si evolve in una vera e propria malattia virale. Burroughs afferma che bisogna smetterla di riprodursi attraverso la moltiplicazione di se stessi e, quindi, propone il personaggio di Mr. Hart, che tende ad infettare tutti con la propria immagine e trasformare tutti gli esseri in "se stesso". Burroughs parla di un virus capace di contagiare con altri IO il proprio, fino a creare delle sovrapposizioni di identità. La creazione biblica dell'uomo diviene una fenomenologia virologica. Burroughs ha più volte detto che la sua pratica dell'arte va confrontata con l'esperienza estrema di *Finnegans Wake*. Si tratta di quello che J.L. Borges riconosce all'esperienza di Joyce dedicandogli

Graffito da tavolo 190985.

un'elegia che dice: "Io sono gli altri. Sono quelli / che ha riscattato il tuo ostinato rigore. / Sono quelli che non conosci e quelli che salvi."(15). La veglia di Finnegan è stato definito un "labiracconto", un gioco parodistico, una circolazione del quadrato della creazione (*the circling of the square*), l'impalcatura di un romanzo non finito, ma chiuso come un codice miniato su una tavoletta di cristallo, un *Finn* che si ripropone nella sua molteplicità (*finn-again*), un work in progress, una "meander-story", un Tristram Shandy riapparso nel mucchio.

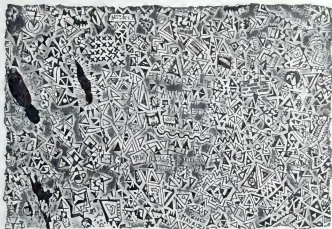
Il progetto è ambizioso, dopo che con Finnegan è stata scritta una delle opere più aperte della storia di tutte le arti e le lettere mondiali, come bisogna fare per reinsediare il cavillo creativo e provocarne un'altra? Forse spingendo sulla polverizzazione dell'IO in tanti ready-made umani, in maniera che oggetti, sensazioni ed estetiche si moltiplichino all'infinito? Burroughs le provò tutte in *The Third Mind*: tentò di sperimentare persino la permutazione della scrittura per mezzo delle scritture miscelate al computer da Ian Sommerville. Una forma di arte capace di autogenerarsi per mezzo di progressioni geometriche e confronti cifrati. La possibilità è quella di raggiungere una terza mente, che si sposta fuori dal cerchio di noi due che ci confrontiamo, di noi due che ci applichiamo a fare le cose. Naturalmente, con i Dadaisti da una parte e Joyce dall'altra, che offre la possibilità estrema di plagiare, Burroughs tenta di correre oltre il *pastiche* di Wyndham Lewis, Max Beerbohm, Ronald Firbank, si tratta di distribuire nei segni dell'arte dei codici e dei livelli di comunicazione che siano deviati: è così che nel *Pasto nudo* campiona il colloquio tra Razumov e il consigliere Mikulin di Conrad (*Under Western Eyes*, 1911). Contro lo scrittore di origine Ucraina, egli ha sempre sostenuto che il plagio è fondamentale per saccheggiare la purezza del mito dell'originalità. Il ladro per Burroughs, alla maniera di Genet, è il vero autore, un veicolatore di merce fluttuante. *Nova Express* è un sandwich di scritture compresse da varie letterature continentali. Un giorno Burroughs provò addirittura ad invitare il cittadino comune a manipolare le parole del monologo di Molly Bloom. Dal 1958 fino alla seconda metà degli anni '60, il plagio nei lavori di Burroughs insiste come un martello pneumatico. L'artista è una spia nel corpo di un altro, è l'infiltrato di turno che sbanchetta il manuale fictionale che è dietro *"Who Is That Third Walking Beside You"*. Si tratta di usare il linguaggio alimentando il sistema di risorsa parassitaria, bevendo agghindati a festa nella parola dell'altro: è così che si avrà la certezza di essere spiati quanto gli altri, di essere i simboli della società di controllo e di denunciare le vertebre di un virus infinito. Ma se questa pratica scorre sulla sensibilità del *cut-up*, del *fold-in*, delle permutazioni, delle registrazioni, degli *scrapbooks*, noi nell'epoca dello zipping e dello zapping rispondiamo con il nostro eccesso parossistico.

Questo sistema anticipa le provocazioni che si sono animate da un po' di anni con il personaggio-metodologia, come la singolarità multipla di Luther Blissett. Prendendo a pretesto le azioni artistiche del cenacolo burroughsiano, riusciamo a far risalire meglio determinate esperienze della polverizzazione dell'IO artistico al momento ed all'area attuale che va sotto il nome dei collettivi di ricerca artistica come Strano Network di Firenze, come Shake Edizioni di Milano, e soprattutto come le Imprese Mediali che sono nate prima di qualsiasi ritorno al dibattito sulla morte dell'autore, più di dieci anni fa, e sono state concentrate su un passaggio fondamentale rispetto alla pruderie della beat generation. Senza rifare esperien-

Groffito da tavolo 311284.

ze artistiche dadaiste già avviate, le Imprese hanno teorizzato una perfetta integrazione del loro stato sociale nello strato economico e produttivo reale, anticipando abbondantemente quello che i quattro autori di *"Q"* hanno cominciato a stigmatizzare meglio da quando si fanno chiamare *Wu Ming*. E che dire allora dell'attuale tendenza delle *Officine*, dentro alle quali sono confluiti non solo alcuni gruppi aziendalistici risalenti alle Imprese, ma anche certe situazioni di comunità acefale, come ad esempio: Prof. Dr. Dr. Zagreus Bowery, esperienza risalente a tredici anni or sono, votata alla realizzazione di una rivista di nome *Public Illumination Magazine*; Eddie Grand, un nome multiplo che risale ad una decina di anni fa e con il quale la comunità che vi è dietro produce dei dischi e delle musiche del

periodo di Scott Fitzgerald. Non sarebbe da meno ricordare l'esperienza collettivizzante della pittura di Mark Kostabi, o quella della comunità acefala G.P. Mutoid, nata con il pretesto di una collaborazione ad un Magazine di Arte italiana nel 1993, il Gruppo Cast, il Tessarollo Team, l'Anonima-di-chi-si-lu-son, il Futur Planet, GAHP, Cristina Show, Hamlet Rice, Cane Capovolto, Rosso/Motel Connection, Dormice, Baggi Premade, Progetto OPU e non ultimo "Lo studio di farniente" Mario Matto. In quest'area, che ormai si è consolidata a partire da un'estetica di "polverizzazione dell'emozione" - e che considero la risposta più forte al pressappochismo della *bad painting* e del ritorno al neo-espressionismo inamidato dal *trash* -, continua l'operatività di Chris Lutman, Stickerman, Luther Blissett, Trax, che da più di dieci anni - con l'entusiasmo per le culture di rete, i movimenti artistici sotterranei, i fenomeni controculturali, la veicolazione dell'antilibro, del fumetto, delle scomposizioni linguistiche, del collage, dei frammenti e delle testimonianze - cercano di individuare dove il fantasma dell'arte entra in contatto con i mass-media. Piermario Ciani, che si è trovato in parte a condividere ed in parte ad animare direttamente alcune di queste comunità ed agenzie artistiche, provando ad inserire la propria identità in strumenti di agevole consultazione, mostrandosi dietro la maschera di mitologie, la progettazione di manifesti, l'esasperazione di volantini e di adesivi, si è fatto nome tra i nomi. Luther Blissett è teatro, è psicogeografia, è esoterismo, radio, cinema, omicidi mentali, centri sociali, beffe, icone ed oscar attribuiti e mancati. L'esperienza giunge ad un controllo della falsificazione di se stessi. Installazioni multimediali, mix tribali, comunicazioni impreviste, fanzine postali, incursioni neo-punk e new-wave, beffe mediatiche dell'icona, nomi multipli, *I quadri della scimmia Loota*, progetti di filatelia alternativa, timbri generici, congressi mondiali decentralizzati del Networking, nomi di gruppi musicali che esistono solo nell'elusiva immagine pubblicitaria, guerriglia, sabotaggio e terrorismo semiotico, ecco arrivati i *Mind Invaders* (16). Ma l'attività di polverizzazione continua nel suo processo di mutazione, al di là degli invasori della critica: il Museo Stickerman risponde ad un altro contesto, l'azione in supporto dell'Associazione Astronauti Autonomi, il progetto di networking, il sistema modulare Trax si moltiplica sempre di più e probabilmente sarà facile incontrare la voce di Luther nella playlist Stickeradio.

Diciamo che, in una vasta area post-situazionista, si apre un campo di ricerca in cui è difficile staccare le pratiche mediali da quelle di nome multiplo; siamo in effetti ad una risorsa infinita in cui soggetti, letterature e forme estetiche effettuano una grande transumanza. Col termine inglese zapping all'inizio degli anni '90 accompagnammo tutto il seguito dell'esperienza mediale (17). Allora ci interessava di dire che un soggetto veicola l'uso di una tecnica pittorica o di altra natura e, dosando l'atteggiamento

del telespettatore alle prese con il suo "comando", prova a riempire gli spazi bianchi di una superficie. La comparsa del telecomando si mostrò in quella occasione come una facilitazione della scelta d'immagine e ci portava a riflettere sulla dichiarazione di William Burroughs, che all'inizio degli anni '80 recitava già il numero del grande vecchio: "Mi hanno regalato un televisore, gioco con i tasti per vedere pochi secondi di film, scorci di notizie, pubblicità. Certe frasi del dialogo di un western di serie B corrispondono parola per parola a certi versi di Tennyson che sto leggendo. John Wayne a cavallo assomiglia al personaggio di un vecchio sogno. La Televisione è il vettore del caso che regge le linee di comunicazione cui siamo

Graffito do tavolo 220985.

incatenati" (18). Queste parole corrispondono esattamente alle sue tecniche letterarie, Burroughs mostra di usare lo zapping allo stesso modo del *fold-in*. In fondo l'autore di *The Naked Lunch* già suggeriva di sfuggire dal *decollage schermatico* e di motivare un cambio più veloce. Diciamo che a dieci anni da quel comportamento estetico, per quanto riguarda il passaggio comunitario da un'identità all'altra, la deriva nel multiplo, l'intento è diventato quello di ibridare una metamorfosi che si cali in una condizione che definisco *grazing art*. Ossia quel comportamento che sposta continuamente lo schermo ed il suo contenuto, soffermandosi solo saltuariamente dentro ad un programma. Si tratta di accelerare i processi di fruizione, perché mano a mano che essi vengono moltiplicati cambiano anche quelli

di creazione. Il *grazing* se da una parte estremizza la spersonalizzazione, perché il percorso che crea è tutto virtuale, ed è collegato a tutte le forme multimediali che abbiamo di fronte, dall'altra somma i frammenti accumulati e centuplica la strategia di fruizione. Col *grazing* è più facile notare l'effetto trainante che reca un programma. Esso può superare le fasce orarie e temporalizzare in maniera trasversale le forme di telefruizione e di partecipazione. Le comunità acefale sono tutte *grazing*, ovvero pascolose, brucanti e brulicanti, si infittiscono e si diramano nel mondo dei media perché si estendono sui territori dei media come se fossero tante comunità intente a pascolare.

(1) cfr.: D. Held, *Introduction to Criticol Theory: Horkheimer to Hobermos*, Berkley, University of California Press, 1980, pp. 101-103.
(2) *Colloqui con il Professor Y*, tr.it. di Gianni Celati e Lino Gabellone, Torino, Einaudi, 1995.
(3) *Il portito preso del figurole*, in *Discours, figure*, Paris, Editions Klincksieck, 1971.
(4) *Logico dello sensozione*, tr.it. di S. Verdicchio, Macerata, Quodlibet, 1994, pp. 20-28.
(5) Paris, PUF, 1966.
(6) Ora è raccolta in: *Cézonne. Documenti* e *interpretozioni* (1978), a cura di Michael Doran, tr.it. di N. Zandegiacomi, Roma, Donzelli, 1995, p. 32.
(7) Di Clair si veda, *Lo responsobilitò dell'ortisto*, Torino, Allemandi, 1998, p. 21.
(8) *Logico...*, p. 86
(9) Honorè de Balzac, *Il copolovoro sconosciuto* (1845), tr.it. in AA.VV., *L'ortisto ollo specchio*, Bergamo, Lubrina, 1991, pp. 61-87.
(10) Cfr. G. Perretta, *Industrio ortistico tordo-contemporoneo*, in *Officine senzo nome. Dispositivi sullo metomorfosi dell'outore*, Terracina, Polilab2000/Comune di Terracina, 2000.
(11) *Electronic Revolution*, New York, Grove Press, 1971.
(12) Burroughs pubblica a Londra sotto forma di trilogia *Lo Morbido Mocchino*, *Il biglietto che è esploso* e *Novo Express*, dopo le ostilità della censura su *The Noked Lunch*. Quest'ultimo fu pubblicato a Parigi da The Olympia Press nel 1959, mentre gli altri uscirono singolarmente presso la stessa casa editrice nel 1961, 1962 e 1964.
(13) *The Minimol Self. Psychic Survivol in Troubled Times*, New York, Norton, 1984.
(14) Cfr. William Lee, *Junkie*, New York, Ace Books, 1953.
(15) In *Elogio dell'Ombro* (1969), da *Poesie 1923-1976 scelte do Borges*, int. e note di R. Paoli, tr.it. di L.B. Wicock, Milano, Rizzoli, 1980.
(16) Tutto ciò accade ancor prima di quell'esperienza rivendicata da Renato Barilli e Nanni Balestrini e avviata sul numero unico de *Lo Bestio* del 1997. Cari e scherzosi fenomenologi degli stili, il libro dei *Mind Invoders* per Castelvecchi è del 1995 e viene prima dei *Norrotive Invoders*. Comunque non ultima arriva la registrazione del fenomeno in un mio testo su *Collont*, dello stesso anno, poi raccolto in *Loborotorio Politico di Fine Secolo*, Macerata, Per Mari e Monti, 1996, pp. 38-44.
(17) Cfr. G. Perretta, *"Zipping ond zopping"*, *Flosh Art Internotionol*, n.159, estate 1991.
(18) Intervista con Raphael Sorin, in *Lo Stompo*, 1 dicembre 1981.

Autoritratto con graffiti da tavolo del 10.10.2000.

Nº 38 DECEMBRE 1982

GREAT COMPLOTTO

Dix-sept groupes de rock dans une petite ville italienne. Une scène familière ? Attendez donc de faire connaissance avec le Grand Complot.

do Ciani, le Président-Fondateur, invite à comploter contre la crise

Le Great Complotto : une fédération de dix-sept groupes de rock dans une petite ville italienne Pordenone, près de Venise. Un peu l'équivalent des groupés de Rennes ou de Bordeaux avec leur bulletin périodique, leur festival... Sauf un point. L'organisation. Là, le Great Complotto est unique au monde.

Une parodie d'Etat. Un gouvernement. Des assemblées. Des impôts. Des ministères ! Le ministère de l'Industrie s'occupe des concerts et des relations avec les maisons de disques. Le ministère de la Justice est en train d'élaborer une constitution. Le ministère de la Jeunesse recrute, à partir de douze ans. Le ministère des sports organise des tournois de jeux électroniques et des matches de football avec les autres équipes locales. Et le ministère des Finances ! C'est évidemment la clé du système. Le Great Complotto perçoit des impôts mensuels : dix mille lires sur chaque groupe, deux mille lires pour les membres individuels, mille lires pour les fans et sympathisants.

Pier Mario Ciani, le photographe du Great Complotto, a un dada tout aussi bizarroïde.

Il avait coutume de griffonner du bout du stylo. Maintenant chez lui, il a posé son récepteur sur une grande feuille de papier à dessin. Au bout d'une centaine d'appels, il parvient à se remémorer les conversations en suivant les tracés complexes des gribouillis. Le résultat est assez moche mais cela semble satisfaire son goût des gestes mécaniques et sa dérision apparente pour toute forme d'art.

Bruno Gleyses

CNI PMR 51H19 A810F. Interessato da sempre alla comunicazione visiva ho interrotto gli studi per poter sbagliare da solo.

Per non rovinare il piano di lavoro ho messo un cartoncino bianco sopra la scrivania. Poco a poco, mentre parlo al telefono o sono assorto nei miei pensieri, il cartoncino bianco si è riempito di segni, timbri, appunti, messaggi, macchie e forme geometriche. Dopo un po' ho dovuto sostituire il cartoncino e continuando così ho messo da parte decine di fogli densi di segni automatici, sovrapposizioni casuali e testimonianze delle ore passate alla scrivania. Il punto di partenza può essere un timbro asciugato prima di riporlo, lo scarabocchio fatto per provare una penna o un appunto telefonico. Il punto d'arrivo è dato dalla mancanza di spazio per altri segni.

Piermario Ciani

COMUNE DI VENEZIA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

BRONXITE

Influenze in Periferia

GALLERIA BEVILACQUA LA MASA
Piazza S. Marco, Venezia - 4-22 Aprile 1985

Una scrittura automatica presenta sempre connessioni con l'atteggiamento codificato dai surrealisti, di ribaltare cioè oltre la soglia della coscienza i meccanismi alogici dell'inconscio. I segni però possono variare: essi appartengono, filtrati dall'operatore, ai diversi momenti della cultura visiva, impregnati di volta in volta da componenti nuove, sia sul piano dell'economia linguistica, sia su quello storico/sociale. I segni di Ernst o di Magritte connotano l'angoscia esistenziale con l'assurdo o l'incubo del sogno che si traduce in immagine inquietante.

Piermario Ciani, che percorre con febbrile volontà operativa svariati territori dell'immagine, sconfinando anche nella polisemia multimediale, offre in questo caso degli assemblaggi di segni, testimoni inequivocabili di una cultura anni '80.

Questi suoi personali «graffiti» da tavolo anzichè da sub-way nascono da un tracciato casuale e disseminato, pausa apparentemente distratta tra i meandri degli impegni quotidiani; in realtà il disordine di superficie, come l'horror vacui medioevale, risponde ad una progettualità nascosta che prevede, quanto meno, la loro conservazione. Questa scrittura raccoglie gli appunti più disparati, dal messaggio telefonico al recapito del collaboratore sparso in chissà quale parte del globo; dalle sbavature di colore di altri interventi, ai duri segni zigzagati che trattengono, nel caos dilagante, evidenti spunti di organizzazione razionale. Un diario della multiforme attività di Ciani, in qualche modo, affidato a brandelli visivi che fittamente accostati, collegati da pulite trame strutturali, diventano documento dei dubbi come della certezze della vocazione progettuale come dei guizzi della fantasia di un giovane attento ma anche attratto dall'attuale immagine del mondo.

Maria Campitelli

Piermario Ciani opera su vari media, guidato da un filo conduttore, un marchio espressivo, che tutti li accomuna. È fondamentalmente fotografo, ma anche grafico e spesso ha compiuto incursioni nel territorio della pittura, riallacciandosi in passato all'analisi del colore entro parametri geometrici.

In lui convive uno spirito razionale — che lo porta a soluzioni fredde, a un segno rigido, alla finalizzazione pratica delle esperienze visive — con uno spirito libertario, trasgressivo che lo porta invece al gioco fantasioso e all'ironia con cui giudica un mondo in costante metamorfosi. La prima natura, unita alla volontà di aggiornamento e di curiosa sperimentazione lo ha spinto all'uso vorace della strumentazione elettronica — la fotocopiatrice — per riprodurre all'istante (il mondo va di fretta) immagini esasperate di una realtà cinica e violenta. La sua adesione alla tecnologia avanzata lo pone nel solco dei futuristi, degli spazialisti, dai video-artisti. La macchina — oggi la tecnologia soft — può essere piegata ai consumi dell'arte purché si forzino le convenzioni del suo normale utilizzo. Bruno Munari insegna. Piermario Ciani è divenuto un maestro della fotocopia, estraendo dalla potenzialità della color-xerox combinazioni visive sempre diverse, con sorprendenti alchimie operative. A questo punto si può dire che l'operatore xerografico dipinge con la luce e con i frammenti di realtà che gli piace disporre sul vetro espositivo. Mi preme rilevare che l'ultima produzione xerografica di Ciani punta su effetti pittorici; le tessiture cromatiche si sgranano; l'effetto fotocopia avvicina il risultato ad evanescenze «neopittoriali». Dopo l'adesione alle asprezze postoderne metropolitane, la fotocopia sembra cullarsi su dimensioni più interiorizzate, quasi liriche. Le opere esposte partono da «graffiti da tavolo» che Ciani costruisce ogni giorno, unendo una parte di consapevolezza con una parte di esercizio automatico: quasi alla maniera dei surrealisti. Il segno è quello puntuto e razionale che risente della grafica stile fanzine, come del graffitismo dell'East Village, con un quoziente ineliminabile, il divertissement. La trascrizione pittorica di questi spunti, ingigantita e avvalorata dal colore, ribadisce il discorso del decoro; una pittura che resta in cima alle cose, non penetra, sporge sulla superficie.

Maria Campitelli

A PROPOSITO DI ARTE

Da sempre Piermario Cioni gioca attorno all'arte, rimanendovi inevitabilmente impigliato, con gli strumenti di un grafico educato alla scuola "metropolitana" del pianeta, tra impegni didattici e l'attenta costruzione di un immaginario, frutto di *divertissement* e disincanto, che tuttavia non esclude un preciso controllo compositivo. La spinta viene dal reale adiacente al mondo giovanile, e la fantasia si esercita nell'impiego trasgressivo del medium tecnologico (nato, in genere, come la fotocopiatrice, per ben più banali scopi) con cui deforma e tramuta il dato iniziale. Ma anche l'accensione cromatica -freddamente timbrica, di natura industriale, ora passata per il filtro del computer- contribuisce a segnare la cifra stilistica di Piermario Cioni. Così fotografia, fotocopia e computer-art, spesso interattive, vengono piegate per elaborare una fantasmagorica iconografia dell'urbano, nutrita di echi musicali alternativi, come di una spiccata sensibilità per un seducente "decoro" di superfice. Le più recenti operazioni -o di operazioni multimediali a vasto raggio è costellato tutto l'arco operativo di Piermario, specie all'insegna di TRAX, l'enigmatica sigla ora scomparsa- spostano l'attenzione dall'immagine alla parola, che, comunque attraversata dalle inconfondibili esplosioni di computer-color, diviene immagine essa stessa. Ma il significato verbale ha un peso determinante, risucchiando nella sfera mentale l'epidermica bellezza dell'impaginazione visiva. "A proposito di Arte" si pone come un inventario maniacale costruito attorno alla magia del *verbum* "art", estrapolata dai contesti più disparati, anche là dove l'arte non c'entra niente. "A proposito di Arte" si fa dunque collage inesauribile dell'uso ed abuso di un sostantivo inflazionato applicato a campi diversissimi, contenendo, in questo modo, la sottile provocazione della reale consistenza dell'arte.

L'arte del collage, antica quanto l'avanguardia storica, si presta ad esaltare questo parossismo inventoriale componendolo entro disciplinati riquadri fino all'ultima proposta dove l'arte, scavalcando ogni confine, invade l'Europa. Accade attraverso un progetto di colleganza di diverse città, scelte in modo da formare, con le traiettorie di congiunzione, ancora una volta la parola ART. Come una trama sottile che, con il suo linguaggio transliminale, ha la forza di unire le differenze, più di ogni altro strumento escogitato per favorire l'abbraccio dei popoli.

Mario Campitelli

CLAUDIO MARRA

BERSAGLIO MOBILE

AGENZIA EDITORIALE ESSEGI

Il presente volume è edito in occasione della mostra tenutasi presso la Manica Lunga dalla Biblioteca Classensa dal 6 ottobre al 2 dicembre 1984

Il lavoro di Piermario Ciani esemplifica quel particolare settore della finzione che è costituito dalle repliche, dai raddoppi di realtà, dalla moltiplicaziona a catena delle immagini. Il concetto stesso dimostra così di non essere fondato su qualcosa di essenzialistico quasi che da una parte ci sia il reale e dall'altra, a distanza ben definita, il finto. La finzione è più che altro un processo concettuale non identificabile con i tipi di soggetto trattati, una dimensione mentale, una scelta estetica e non un processo di linguaggio per mentire attraverso le immagini. Non starò qui a discutere se le xerografie di Ciani siano da considerarsi fotografie a tutti gli effetti, i tempi in cui si dibatteva sulla questione dello specifico sono fortunamente lontani e poi, proprio per chi volesse cercare il palo nell'uovo, basterà far notare che la fotografia senz'altro è parte integrante di tutto il processo in quanto è da essa che Ciani parte per sfornare repliche xerografiche. La prima cosa interessante del suo lavoro mi pare anzi proprio questa: la fotografia, che finora è stata considerata un punto d'arrivo, un fine corsa in quel viaggio che va dalle cose alla nostra percezione, diviene per lui un trampolino di lancio, una rampa da cui far scattare una nuova catena d'immagini potenzialmente replicabili all'infinito. Paradossalmente così, proprio in quell'occorrenza di massima finzione che è l'im-

magine di un'immagine, la fotografia dimostra tutta la sua sostanzialità potendo a sua volta divenire oggetto di ripresa non diversamente da quella realtà che si era trovata a registrare in prima battuta. Naturalmente si tratta, come dicevamo inizialmente, di una possibilità da fruire più che altro a livello concettuale, in quanto tecnicamente il processo di duplicazione di una fotografia è assai semplice e non si può certo considerare una novità dei nostri giorni. Nuovo è casomai il valore che oggi siamo portati a dargli, cioè quel pensare la replica come seconda vita dell'immagine iniziale, in un piano di finzione che contraddice la realisticità di partenza. Le xerografie di Ciani sono dei piccoli Frankenstein che ritornano a vivere dopo la congelazione che lo scatto originario aveva procurato. Come il mostro di Mary Shelley si presentano con una pelle aliena, diversa, i colori sparati, saturi, la trama un po' sfatta, bruciata dai passaggi in fotocopiatrice, ma nello stesso tempo levigati e scorrevoli come si conviene ad un prodotto altamente artificiale. Rispetto ai soggetti trattati, questa scelta, stilistica e tecnica insieme, non pare affatto occasionale ma anzi del tutto congruente a quel carattere di "metropolitanità" verso cui Ciani si sente particolarmente attratto. Anche qui bisogna però chiarire bene la cosa perché tale aspetto è sì richiamato direttamente dai soggetti ma traspare con ancora più evidenza da tutto l'insieme dell'operazione. Metropolitanità come clima potremmo allora dire, nel senso che sono l'artificialità dei colori, le superfici pseudo-plasticate e in totale il senso di finzione che le immagini-replica suggeriscono a farsi interpreti privilegiati di tale condizione.

Storia della fotografia italiana

Italo Zannier

Editori Laterza 1986

12. Fotografia concettuale

Ad indagare le possibilità espressive del *color-xerox* (già sperimentato per il bianco-nero da Bruno Munari nel 1967), si è applicato con risultati funzionali e non soltanto spettacolari, soprattutto Piermario Ciani, «inventore» di una fotografia rock.

COMUNE DI CORDENONS - PN

CENTRO CULTURALE A. MORO

Non è possibile isolare in sede critica le singole fasi dell'attività di un autore, quando questi si esprime, come spesso accade, in campi espressivi diversi. È dunque difficile centrare l'attenzione sul lavoro in xerografia di PierMario Ciani, di cui questo scritto commenta l'esposizione, senza fare riferimento alla sua attività globale di operatore visivo, sviluppatasi in vari settori sovente interfacciati fra loro. Oltretutto la stessa xerografia ha dimostrato di essere un procedimento estremamente duttile, capace di aprirsi a continue interazioni con altri 'strumenti' tecnologici, siano pennelli o computer.

Questa commistione di linguaggi ha spesso l'effetto di evidenziare il momento ideativo-progettuale, anziché confonderlo, in quanto necessario per affrontare un processo creativo complesso e stratificato. Il che lascia trasparire possibili chiavi di lettura, a livelli diversi.

È curioso notare come dalle prime xerografie, i "Ritratti Neoniani" (1981-82), alle ultimissime, quelle realizzate per la mostra "Interpretazione del Po" (1988), si possa stabilire una continuità ciclica che investe con connotazioni differenti tutte le serie presentate in mostra, e le altre contemporanee produzioni dell'autore. "Ritratti Neoniani" si riallaccia direttamente all'attività fotografica svolta da Ciani per il Great Complotto di Pordenone, legata alle emergenze culturali giovanili nei fervidi primi anni '80; e quindi, se vogliamo, ad un'immagine che per quanto curata non tralascia di occhieggiare alle tipiche connotazioni dell'underground, rivisitate in ottica 'dark'.

L'intento è quasi documentario, l'immaginario è molto vicino alla realtà dei fatti; la situazione è storicizzata pur non perdendo una sua valenza - tecnico/estetica - duratura.

L'intervento xerografico sull'immagine fotografica accentua ulteriormente queste caratteristiche nel momento in cui evidenzia, con il colore, un'atmosfera 'metropolitana' che può avere corrispondenze in certa coeva produzione statunitense, la quale però non riesce ad uscire dalle pastoie di un underground denso di influssi neodadaisti.

Questo tipo di approccio lascia intravedere l'intenzionalità da parte dell'autore di misurare se stesso con l'opera, e questa col reale, nell'ottica di una fattiva ricostruzione di senso che permetta un margine personale di riflessione e di intervento.

Nel sondaggio dei rapporti autore-opera-reale Ciani non tarda a scoprirsi in prima persona. Eccolo infatti apparire da protagonista in una seconda serie xerografica "A costo di ripetermi" (1983), nella quale una sua immagine 'fissa' campeggia su fondali sempre variati. Evidentemente, si tratta di un sondaggio delle possibilità reiterative offerte dalla fotocopiatrice, col quale però si sottolinea ironicamente la centralità un po' clownesca dell'autore, dell'Artista, magari con l'A maiuscola. E questo è logico, perché siamo nei territori di un'arte minore, di quelle che continuano a subire non solo un'emarginazione economica ma un vero e proprio ostracismo culturale, nel momento in cui non si spegne ancora l'eco di una concezione essenzialmente manualistica del fare arte, che vede quindi il lavoro 'fatto a macchina' come fondamentalmente snaturato.

"A costo di ripetermi" offre fra l'altro anche un'apertura alle possibilità di interfacciamento delle tecnologie, nel momento in cui se ne propone una versione video che incomincia a confondere le carte in tavola distanziando il prodotto finito dall'oggetto di partenza (dal referente), in questo caso Ciani stesso.

Quando poi appare "Pour une histoire d'A" (1983/84) questa dialettica vede allargare ulteriormente i suoi poli. La protagonista della serie, possibile 'oggetto di desiderio' da parte dell'autore, si fa portatrice di toni estremamente aggressivi (l'opposto di quanto accadeva in "Histoire d'O"); e tuttavia il trattamento xerografico ne appiattisce e snatura le proporzioni, giocando anche sulla intensa decoratività di sfondo, col risultato di restituirla ad un patrimonio di immagini stereotipiche, e stereotipate, e quindi ad un immaginario 'di massa'.
La serie "Dal video" (1986) segna il punto più alto di questo scollamento, dato che in questo caso l'unica realtà che sembra interessare Ciani è quella, intima, dell'immagine. Qui siamo infatti anche al massimo livello di complessità, poiché vengono messi in gioco fotografie, rayogrammi, video, fotocopie per produrre infine un oggetto esponibile: una xerox a colori di formato A4, quello più comune. Eppure ancora una volta Ciani non rinuncia a rivendicare una presenza personale, lasciando trasparire oggetti d'uso minimi, quali rubinetti, aeroplanini, schiacciamosche, quasi degli 'effetti personali', delle tracce effettive che sfidano la capacità di astrazione del mezzo elettronico proponendone una possibilità di controllo 'discreto' e quasi 'intimista' da parte dell'autore.

Con gli ultimissimi lavori, Ciani sembra riprendere ed evolvere situazioni già accennate in precedenza. La sua ultima serie fotografica, che ha avuto solo una breve e molto parziale apparizione quest'anno allo Stato di Naon, trasforma la presenze erotica (l'oggetto di desiderio) in una presenza fantasmica; mentre appaiono certe luminosità elettriche tipiche di una sensibilità metropolitana (cui può essere ascritto anche il taglio violento dell'immagine) che si trova tuttavia a fare i conti con la consistenza sfumata, quasi pittorica dell'elaborazione chimica sull'immagine di partenza, proiettata comunque su un grande formato che le regala uno straordinario impatto visivo.
Nelle opere in xerox realizzate per la mostra "Immagini dal Polesine", Ciani azzera invece (riducendolo al semplice 'passaggio') il trattamento in fotocopiatrice, creando in questo modo un rimando alla sua prima serie, "Ritratti Naoniani". In questo caso però la macchina non evidenzia i consueti accenti metropolitani vuoi per le sue caratteristiche tecniche (si tratta della Canon Laser Copier, dotata di una precisione tale da restituire anche una certa profondità di campo); vuoi per il tema trattato, l'ambiente agricolo-naturale della zona veneta. Ma ancora una volta la tendenziale 'graficizzazione' che è effetto tipico di qualsiasi macchina fotocopiatrice, e la vibrazione cromatica, pur sempre 'sfasata' rispetto all'originale, gelidificano l'immagine "allontanandone" il contenuto tematico con una ulteriore valenza informativa, un'ulteriore aggiunta di significato.
Nel trattare queste immagini, spesso così complesse in fase di realizzazione, il senso non si perde dunque fra le maglie della tecnologia (delle tecnologie), e neanche nei risvolti del linguaggio (dei linguaggi), ma anzi gioca sull'interazione delle singole specificità (tutta da progettare e verificare), sfruttandole al meglio per palesarsi.

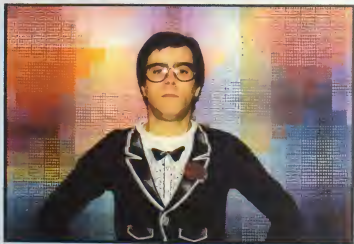
CARLO BRANZAGLIA
novembre 1988

Identità fittizie (?)

Sabrina Zannier

Sempre più spesso, ogniqualvolta mi trovo a percorrere un sentiero creativo, solo attraversandolo per punti o respirandolo sulla mia stessa corporeità per farmi trafiggere e invadere, la curiosità che alimenta il mio pensiero e gli interrogativi che ne puntellano il corso non si fermano alla dimensione testuale di ciò che il creativo produce, ma si inoltrano nell'identità che ne sottende l'esistenza. Insomma, il mio interesse punta il dito sull'autore, quasi decretando una sorta di ricerca sociologico-psicologica in cui l'epifania, ciò che si rende manifesto, quindi l'operazione artistica, diviene elemento rivelatore, coagulo di senso e di lettura attraverso e mediante il quale tracciare il volto di un'identità. Elevando la rappresentazione teatrale a metafora di questa situazione, è come dire che l'opera occupa il duplice posto delle comparse (aspetto che contiene in sé il nucleo più interessante di alcune ricerche contemporanee e, nella fattispecie, del lavoro o, meglio, dell'identità di Piermario Ciani) e della scenografia; mentre l'artista è l'attore protagonista, è colui che genera la propria identità sullo sfondo di ciò che produce. E ciò che produce non è detto che siano degli oggetti, non è detto che siano quegli oggetti che detengono il primato dell'appellativo "arte". Appellativo, del resto, ormai pasticciato, masticato e ruminato da una pervasività a oltranza che ne ha decretato lo svuotamento, e non solo a fronte delle pratiche di smaterializzazione dell'opera.

L'opera, insomma - e su questo punto siamo ormai d'accordo in molti di quei pochi che praticano o accompagnano i sentieri della creatività - non è solo un dipinto, una fotografia, un video... può essere anche una situazione, un incontro, una festa, un invito; in sostanza, un modo di essere o di porsi innanzi alle cose, alla vita, al sé e all'altro da sé. E qui affiora un altro punto fondamentale: l'intervento artistico, sempre più, e in modo sempre più esplicito, fonda la propria esistenza sul concetto di relazione, sull'importanza dell'altro, da intendersi non come mero fruitore, bensì come soggetto partecipante, come parte integrante del lavoro. Questa necessità di

relazione, che ha spinto il critico francese Nicolas Bourriaud a parlare di *"estetique relationelle"*, trova certamente degli antecedenti storici, ai quali, però, non mi appello, preferendo, alla prospettiva rovesciata verso il passato, uno sguardo orizzontale sulla stretta contemporaneità. Questo significa, del resto, puntare il dito sull'individualità dell'autore, nel tentativo di cogliere il suo atteggiamento verso l'esistenza quotidiana, anche, se non soprattutto, verso quelle sfere sociali e culturali non direttamente legate al mondo dell'arte. Tale direzione di lettura da un lato è dettata dalla preferenza rivolta alla fenomenologia degli stili, quindi deriva da una scelta metodologica; ma dall'altro lato dipende direttamente dalla presa di coscienza di una delle principali emergenze che pulsa dalle più interessanti ricerche

Nel 1982, indossando un finto tuxedo e assumendo una posa ieratica davanti ad un suo vecchio quadro, Piermario si è autoritratto e ha poi elaborato la foto creando la serie di immagini delle pagine seguenti, dal titolo *A costo di ripetermi*.

di oggi: la ricerca di una relazione con l'altro da sé, amplificata anche attraverso la moltiplicazione del sé. Il tutto manifestato attraverso nuovi intenti affabulatori, nuove strategie di comunicazione.

In tale processo è anche possibile leggere una sorta di parallelismo con la *forma mentis* che connota l'ormai diffuso utilizzo della rete informatica. A proposito dell'estetica Macintosh, poi ripresa anche da IBM, Sherry Turkle parla di "tecnologia opaca", in merito a una macchina da cui ci si aspetta di venire sorpresi. Come ha sottolineato la sociologa Elena Esposito, l'uso efficace del computer presuppone che ci si limiti a restare alla superficie e

a elaborare i segni che stanno per una gamma di connessioni profonde molto più complesse, che devono rimanere sconosciute. Si ottiene in questo modo una forma particolare di trasparenza, resa possibile proprio dalla complessità e dall'opacità... Il progressivo imporsi di modelli Mac sui modelli IBM (certificato proprio dall'assorbimento dei primi nei secondi, a partire da Windows), sarebbe proprio la dimostrazione di questo passaggio da una logica ancora orientata ai criteri della modernità a una razionalità di tipo differente, molto più vicina all'approccio della divinazione, che riconosce il mistero e rinuncia a controllarlo, limitandosi a manipolare pochi segni superficiali. Nelle grandi società dell'antichità, fondate sulla logica divinatoria, il problema non era dato dalla mancanza d'informazioni bensì da un loro ec-

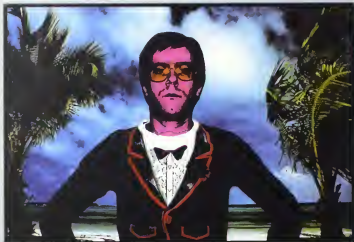
cesso, a partire da capacità di elaborazione inevitabilmente limitate. Tutto, in natura, si sapeva essere ricco di informazioni, ma non si possedevano strumenti per decifrarle. Ora, alla natura si è sostituita la cultura, ossia la mole di informazioni prodotte dall'uomo, ma il problema resta lo stesso: si necessitano delle bussole di orientamento, basti pensare alla navigazione in Internet.

Considerata, quindi, la complessità latente in ogni icona, in ogni segnale del mondo contemporaneo, il ritorno della figurazione e del potenziale narrativo si annuncia come una sorta di chiave d'accesso, per restare in superficie e affrontare una conoscenza dallo sviluppo orizzontale, oppure un enigmatico approfondimento verticale. Si tratta di una situazione che possiamo respirare girovagando in una metropoli, navigando in Internet e, allo stesso modo, relazionando con il lavoro degli artisti. Le rappresentazioni

proposteci dalla comunicazione a oltranza, le icone del software e la figurazione di molta arte contemporanea, seppur a livelli diversi, concorrono tutte alla formulazione di un volto sociale e culturale di immediato approccio, quasi vi fosse la necessità di agevolare la lettura dell'oggi. Questo perché tutto s'inscrive nell'orizzonte di una complessità tale per cui ogni forma di creazione e comunicazione umana assomiglia sempre più ai sistemi biologici complessi, tanto da sfuggire a un nostro puntuale controllo. Ma la "tecnologia biologica - come scrive Kevin Kelly in *Ripensare il mondo* - con tutta la sua complessità, fa apparire semplice la realtà". È questa stessa semplicità a ritornare in auge in molta arte contemporanea, laddove la figurazione di superficie, o gli eventi relazionali, ossia la chiave d'accesso all'ope-

ra, è paragonabile alle icone del computer. Una superficie, però, che sottende la complessità o l'intensità del pensiero e dell'idea che hanno generato il lavoro dell'artista. Un lavoro in cui la necessità di relazione, comunicazione e narrazione passa spesso attraverso una dimensione autobiografica moltiplicata all'ennesima potenza, tanto da riabilitare quella tensione verso la moltiplicazione da sempre presente nell'immaginario umano (insito nella stessa procreazione quale unico reale affronto allo scacco della morte), poi alimentato dall'invenzione fantascientifica, e ora reso probabile dalla scienza, sul fronte dell'ingegneria genetica e del concetto di clonazione. Concetto che spesso rappresenta un vero e proprio paradigma entro il quale si sviluppa l'immaginario dell'artista.

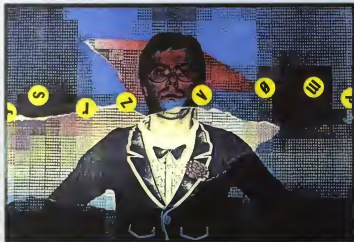
Entro questa fitta trama in cui si dipana o si nasconde il sempre più

pressante problema dell'identità contemporanea affrontata in modo cospicuo dall'arte degli anni '90, si colloca la complessa figura di Piermario Ciani. Attraverso tutti gli interventi, le forme espressive e comunicative che caratterizzano il suo percorso a partire dai primi anni '80, e che questo libro riattraversa per punti, ha dato corpo - un corpo spesso smaterializzato e fantomatico, che al vero preferisce la fiction, ma sempre sotto il segno della narrazione a più voci - a un'identità che, seppur a partire da alcuni puntuali riferimenti storici, oggi possiamo definire a buona ragione come antesignana di molte ricerche compiute dalla generazione successiva alla sua. E qui mi riferisco proprio alla problematica della moltiplicazione identitaria attraverso la creazione di identità fittizie, mediante quel processo

che vede il passaggio dall'entità del singolo all'entità del multiplo, andata e ritorno, tanto da condurre al concetto di multi-individuo di pessoana memoria. Ciani non lo fa - come si vede accadere nel lavoro di diversi giovani artisti - allestendo scenografie entro le quali presentare il proprio corpo travestito e alterato, poi immortalato in narrazioni fotografiche. Anche lui sperimenta mondi altri, anche lui fotografa, anche lui fotografa se stesso, ma in una sola immagine dalla quale ne nascono altre da successive elaborazioni, per produrre la serie ironicamente e allusivamente intitolata *A costo di ripetermi*. Serie che si erge a prologo di ciò che verrà: i molteplici volti della sua identità nascono dalla bacchetta magica della manipolazione tecnica e da quel sottile processo concettuale ed emozionale in cui la differenza è data dallo slittamento trasversale di un unica identità che si mani-

festa sotto il segno della molteplicità. Anche lui fotografa se stesso, ma poi fotografa anche gli altri. Basti pensare alla serie dei *Ritratti Naoniani* o a quella intitolata *Italian Fresh Flesh Flashes*, sorte dal diretto contatto con i ragazzi del Great Complotto. Piermario si sentiva uno di loro, era uno di loro, e in questa condivisione di un percorso già delineava la tensione verso il nome collettivo, verso il multi-nome. Concetto, questo, che in sé detiene una duplice valenza, apparentemente antinomica, ma in realtà complessivamente tesa all'amplificazione del sé. Da un lato, l'idea del nome collettivo contiene il principio del nascondimento, della bugia: occulto la mia vera identità (ma qual è, del resto, quella vera?), quindi mi nascondo, ma lo faccio per rivelare dell'altro, per far emergere altre identità, trovando una parte di

me stesso nell'altro da me; dall'altro lato, la stessa idea comporta, quindi, il principio della rivelazione, della creazione (ecco il senso della bugia).

Sotto questo duplice segno Piermario Ciani ha utilizzato vari pseudonimi, da Mind Invaders a Stickerman a Luther Blissett. Li ha utilizzati, manipolati, diffusi e comunicati. Li ha fatti nascere o ha contribuito ad accrescerli, tramite loro si è nascosto, amplificato e ricreato. Non lo ha fatto sotto il segno di un protagonismo narcisista e megalomane, come si potrebbe pensare di primo acchito innanzi alla volontà di moltiplicazione della propria identità. Il narcisismo, infatti, indica lo stra-amore per un'unica immagine, per l'idea, ormai anacronistica, di un'identità chiusa entro l'unicità di uno stesso paradigma, per un sé amplificato ma sotto il medesimo segno. L'identità di Piermario Ciani, invece - perfettamente rispondente all'oriz-

zonte identitario profilato dai nuovi risvolti tecnologici e scientifici - non mira all'iperbole di un unico volto, bensì alla sua plurale sfaccettatura, ognuna delle quali dotata di potenziali aperture, oppure, allo stesso modo, chiusa su se stessa, confinata entro i territori di una narrazione che può presupporre una fine, ma sempre a fronte di una successiva rinascita sotto altre spoglie. È come se in ognuna di queste vicende, in ognuno di questi volti, si compisse il corso di un'esistenza che non necessita di iperboli narcisistiche essendo di per sé dotata di una buona dose di straordinarietà; basti pensare ai concerti mai suonati ma recensiti dei Mind Invaders, alle azioni di comunicazione innocua, non pubblicitaria ma invasiva di Stickerman, a quelle di Blissett, in cui vero e falso camminano per mano denudando

le debolezze degli organi di comunicazione. È probabilmente in questa straordinarietà, dal sapore fantastico, fumettistico e ironico, seppur dotato di concreti riferimenti alla società contemporanea, traslati in chiave parodistica, che si cela il volto mutante e meticciato di Piermario Ciani. Un volto poliedrico, passato al vaglio di un nomadismo tecnico e tecnologico che fa capo, però, al medesimo atteggiamento, allo stesso modo di porsi innanzi alle cose: la moltiplicazione del sé, la sperimentazione e la comunione relazionale con l'altro da sé (ravvisabile anche nelle innumerevoli collaborazioni attivate in ben 25 anni di lavoro-esistenza), al fine di attivare un reale scambio e, al contempo, un fantastico faccia-a-faccia con le potenziali identità che abitano il sé.

Sotto il medesimo segno, infatti, emergono tutte le attività di Piermario: la fotografia e la xerografia come significato-significante che incarna il

principio stesso della moltiplicazione in cui l'identità (in questo caso data dalla compiutezza dell'immagine) è destinata a produrre la differenza mediante i primi interventi manuali e i successivi interventi digitali che conducono al nuovo volto della fotocopia traslato in quello dello scanner unito al computer; la Mail Art e la Fax Art come significati-significanti votati alla relazione interpersonale mirata, quindi individualizzata, entrambe confluite anche nel progetto Trax che ha attivato collaborazioni con oltre 500 artisti di diverse nazionalità. A questo circuito, per lo più ristretto al mondo dell'arte, o comunque destinato a una lista esistente di nominativi, si è poi aggiunto un circuito più aperto e ventilato, quello azionato dall'esistenza di Stickerman: da un lato gli adesivi che questo fumettistico personaggio

incolla ovunque e per chiunque, senza sottostare a tasse di affissione, quindi oltrepassando gli intoppi della sfera burocratica, si sostituiscono ai francobolli promuovendo una maggiore visibilità accattivante, e dall'altro lato scardinando il percorso comunicazionale delle poste, che presuppone la nominazione identitaria del destinatario. Insomma, la comunicazione inter-personale si dilata in comunicazione inter-comunitaria, facendola passare attraverso la cura di un'immagine, quindi del mezzo, del significante, che Piermario-graphic design eleva al meticciaggio visuale da "appiccicare", con la medesima strategia del suo amico Stickerman, a etichette discografiche, fanzine, stampati di vario tipo, natura, volto, odore, colore, sapore, alcuni dei quali usciti per i tipi delle AAA Edizioni, ovvero Artisti e Allibratori Associati: scommettere per credere!

AAA EDIZIONI

Fondazione delle edizioni AAA, dedicate a opere di saggistica su culture di rete, movimenti artistici sotterranei e fenomeni controculturali di ieri e di oggi. Copertine, progetto grafico e direzione artistica. La collana Artisti Allibratori Associati ospita volumi di segnalibri, cartoline e figurine da ritagliare, libri a fumetti e "anti-libri" concettuali. Altre esperienze di grafica editoriale.

Foundation of AAA editions, a small press devoted to writings on network culture, on underground artistic movements and on countercultural phenomena of yesterday and today. Book covers, graphic lay-out and art direction. The Artisti Allibratori Associati („artists bookmakers associated") collection consists of comics books, conceptual „anti-books" and books formed by book-marks, postcards and trading cards to be cut out. Other experiences of graphic design.

"Un altro editore? Non bastavano i 3.007 già presenti nell'asfittico panorama dei lettori italiani?" Così iniziava il primo comunicato diffuso alla fine del 1995 ad amici e giornalisti allo scopo di raccogliere commenti e proposte per l'iniziativa editoriale che stavo iniziando con Vittore Baroni.

Nel 2000, scartabellando tra le carte riguardanti la nascita delle edizioni AAA, ho avuto la sgradita sorpresa di scoprire che si era completamente sbiadito il testo di tutti i fax inviatimi da Vittore quando discutevamo su tutti i particolari della nascente casa editrice. Pagine e pagine di commenti alle mie proposte, controproposte, critiche, suggerimenti, divagazioni... tutto scomparso dopo solo qualche anno, grazie alla carta termica. Ed è stato per evitare altre simili spiacevoli conseguenze derivate dall'uso di nuove tecnologie immateriali, come videocassette, floppy disk, CD-Rom e altri supporti evanescenti, obsoleti e inservibili dopo pochi anni, che abbiamo optato per la vecchia ma collaudata e duratura carta stampata.

Oltre alla passione per i libri, alla quasi ventennale attività di bricoleur editoriale e ad una innata follia che mi spinge verso i progetti

più impossibili, ricordo che la spinta decisiva a mettere in piedi una casa editrice mi proveniva dal desiderio di pubblicare quei libri che avrei voluto comprare ma che non trovavo in libreria. Io e Vittore potevamo anche contare sulla collaborazione di alcuni nostri amici e conoscenti che

già pubblicavano presso altri piccoli editori.

Per AAA mi sono occupato prevalentemente dell'aspetto visivo, realizzando il marchio, il progetto grafico e quasi tutte le copertine, eseguendo anche le scansioni e l'impaginazione, sviluppando ulteriormente le precedenti esperienze di grafico editoriale. Precedentemente, oltre a cartoline, locandine e altri piccoli progetti grafici come copertine di dischi, CD e cassette ero passato attraverso la realtà da one-man-show delle fanzine, avevo realizzato copertine di libri per Stampa Alternativa e altro ma soprattutto curavo la grafica di eventi e situazioni in cui ero direttamente coinvolto come ideatore e organizzatore.

In alto a sinistra: copertina del catalogo di una rassegna multimediale organizzata da Giorgio Cantoni e il CSS. A Sinistra: cartolina promozionale per il gruppo Le Forbici di Manitù. Sopra: Piermario Ciani alla scrivania in una foto di Paola Bristot del luglio 2000.

Cianografie

Enrico Baj

Lo incontro all'alba con una grande A luminosa sottobraccio. "A come anarchico?", chiedo. "Non vede che le A sono tre? C'è anche la A di destra e quella di sinistra", risponde.

In effetti con la sigla AAA era già uscita una mia raccolta di scritti dal titolo "Dal futurismo statico alla merda d'artista". Egli, il mio interlocutore, fin dalla nascita preferiva immagini fisse e forse questo lo avvicinò a quella mia proclamazione di futurismo antidinamico.

"Piermario?", gli dissi. "No", rispose, "Blissett".

E dai con 'sta mania del neoismo. "Luther?", aggiunsi. "No, Ciani".

Ma allora proprio non vogliamo intenderci, e poi a me di 'sti miti metropolitani che mi fotte? E di Luther Blissett me ne sbatto. Preferisco avere a che fare col mio editore che è neo maoista, neo dada, post mailartista, fotostato, xerografo, elettrostatista, alchimista, digitale, oltre che grafico, designer, pubblicista e inventore di progettualità ontologiche.

Infatti l'Es di Piermario Ciani, sfruttando la strategia del *networking* e in modo elastico i canali della *mail art* e del *rock indipendente*, si andava estendendo all'intero pianeta, quale protuberanza invasiva non più riconducibile entro le ben note barriere

geografiche, linguistiche o ideologiche. Purtuttavia il progetto era stato strutturato in modo paritetico e antigerarchico e prevedeva due ruoli operativi intercambiabili: quello delle Unità Centrali, le quali organizzano e producono un dato modulo o evento, e quello delle Unità Periferiche, comprendenti gli altri eventuali partner chiamati a collaborare.

Il sistema dà luogo così ad un orgasmo che assume una forma sbilenca, precisa e casuale a un tempo, simile a una o più gocce di latte (o di liquido seminale) lasciate cadere nel tè. Nella tazza si possono osservare, attraverso i cerchi di espansione, geometrie frattali ove si verifica il principio dell'invarianza di scala.

Comunque l'aggregazione delle diverse unità avviene in modo del tutto spontaneo e non a seguito di una richiesta o istanza giuridico-burocratico-amministrativa. In effetti il nostro Ciani non ha blissato alcuna azione di propaganda al fine di aumentare il numero dei collaboratori, che anzi ha drasticamente ridotti escludendo *sic et simpliciter* tutti i lutherani.

Evitando quindi una crescita incontrollata e fine a se stessa, si è favorita una espansione basata su una reale concordanza di metologie, sul reciproco rispetto dei partecipanti, sul contatto diretto (anche fisico) e sulla collaborazione volontaria, tenendo presente che in un sistema di network modulare il pub-

[illegible] Angelo ed [illegible] [illegible]ertine sono [illegible] [illegible]e quella qui s[illegible] progettata da Carlo Facchi[illegible]

blico può diventare attivamente partecipe nella comunicazione, ove lo spettatore è al tempo stesso operatore, cioè colui che fa l'opera (Marcel Duchamp). La procedura anzidetta serve a limitare il rischio tecnologico, il quale non è certo un fatto nuovo. Inventando la barca l'uomo ha inventato anche il naufragio e, scoprendo il fuoco, ha assunto il pericolo di incendi mortali.

Il nostro istinto, plasmato sulla tradizione greca, ci avverte che, nonostante il fascino esercitato dall'avventura prometeica della modernità, vi è ormai odor di bruciato. Minerva, la dea greco-latina della ragione, come è noto, è uscita tutta armata dalla testa di Giove. Tuttavia, secondo alcune mitologie, sarebbe la figlia di Métis, divinità ctonia dell'astuzia e prima sposa di Zeus che quest'ultimo avrebbe divorato dopo il concepimento. A Minerva si possono attribuire due filiazioni spirituali: *Phrónesis*, la maggiore, da noi chiamata prudenza o saggezza, o meglio ancora il "ragionevole", e *Lógos epistemonikós*, il minore, cioè la ragione geometrica o il "razionale". Quest'ultimo, a lungo sottomesso alla sorella maggiore, ha proceduto in armonia con lei fino alla fine del secolo sedicesimo, allorquando si è emancipato scoprendo orizzonti sconosciuti. E infine ha relegato la sorella in un esilio lontano (forse in Cina o nel cuore dell'Africa) dove saremo costretti a cercarla, qualora ci mettessimo nuovamente sulle tracce del "ragionevole".

La razionalità tecno-economica, messa in orbita dalla modernità occidentale, ci sospinge verso la conquista del cosmo, dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande. Essa ci inebria con la padronanza e la manipolazione del gigantesco meccano della creazione. Tuttavia la memoria della figlia maggiore rievoca la lezione di una tradizione più antica, nata sulle rive di quel mare chiuso in mezzo alle terre, come è indicato dal suo nome: Mediterraneo. Esistono limiti che non devono essere superati. Quali? Dove sono? Forse li abbiamo già oltrepassati?

Queste le problematiche che Piermario Ciani, nelle sue circumnavigazioni epigeiche, ha fatto proprie nella sua progettualità.

Esce una nuova piccola collana, si chiama Artisti & Alli

Falsi gialli, tatuagg Libri e antilibri dal

Opere impossibili, aforismi catastrofici, segnalibri colorat proposti da AAA edizioni. Provocazioni devastanti di chi n

L'allibratore, nel linguaggio dell'ippica, è colui che accetta scommesse a quota fissa indicando in partenza la somma che si potrà vincere indipendentemente dal numero delle giocate. Uno, quindi, che in un certo senso cerca l'ordine all'interno del caos della fortuna. Un artista in lotta contro il disordine della fortuna, costretto però a fare le cose alla luce del sole; infatti, il bravo allibratore, registra le scommesse su di un apposito libro bollato dalla Finanza.

Parte probabilmente da questo stato d'animo la nascita di una piccola collana editoriale di cui poco si è parlato nel mercato editoriale ufficiale: Artisti e Allibratori Associati (ovvero AAA edizioni). L'idea che c'è dietro è intrigante. Fare dei libri che navighino nel caos, nel maremagnum dei riciclaggio e del blob cultural-estetico, partendo dall'accettazione della loro stessa morte e scomparsa: se il nostro, insomma, non è più un mondo da vivere sotto il segno dei libri, noi faremmo degli anti-libri, delle edizioni che lascino almeno un segno dell'attraversamento del libro nel tempo.

Libri allibratori, libri ufficialmente registrati eppure improbabili, proprio come oggi può apparire la figura dell'allibratore; un uomo che cerca di sconfiggere la fortuna anticipando la propria sconfitta con una vittoria predeterminata.

Ed eccoci a sfogliare un giallo impossibile, opera di Evita B. Torroni, dal titolo «Tre allegri ragazzi morti». Storia che non esiste, o meglio che esiste solo nel retro di copertina, perché il resto del libro sono solo... «pagine gialle vuote». Narra le vicende di un gruppo rock che per non piegarsi alle idiozie del music business, sceglie di crearsi un'immagine scegliendo la via della suggestione del ricordo. Grazie a questa immagine incorporea *I tre Allegri Ragazzi Morti* - ma badate bene che un gruppo rock con questo nome esiste davvero, in un certo senso, sul mercato, opera del disegnatore di fumetti Davide Toffolo - riescono a scoprire i responsabili delle losche manovre che provocano il rialzo dei prezzi dei compact disc. Ma questo è solo il primo anello di una catena che li porterà ad entrare in contatto con un complotto ancora più grande.

L'autrice, Evita B. Torroni, con questo libro è al suo primo «giallo», anche se in precedenza ha vinto in Francia il prestigioso «Premio Simenon di Naon-sur-Mer».

tori Associati e riparte dalla «scomparsa» della lettura

o storie illeggibili mondo del caos

gine volutamente sgradevoli: sono questi i primi «oggetti» inuncia a produrre libri nell'era dell'immateriale.

E di libro in libro di questa minuscola ma «terribile» collana, arriviamo a scoprire quello che si potrebbe definire come l'anti-libro martire. Il libro messo in croce o perforato. Stiamo parlando de *La morte del libro* di Erica Moira Pini. Tre fori di pallottola attraversano le pagine bianche da parte a parte: tre colpi mortali, secondo l'autrice, che hanno determinato il declino del libro nella nostra società. L'eccessiva facilità di accesso alla produzione libraria, l'avvento della società dell'immagine e quella dell'era dell'immateriale.

Un anti-libro di fronte al quale ulteriori commenti sono davvero superflui. L'ultimo per il momento disponibile dell'apocalittica collana è infine *La cultura del caos* di Mino Cancelli. Opera davvero illeggibile e «sgradevole» nella sua risoluzione in superficie: le pagine sono tutte sovrastampate in modo casuale e a più colori. Ogni foglio è stato ricavato recuperando e riciclando fogli che in tipografia vengono generalmente usati per avviare la stampa o calibrare gli inchiostri. Naturalmente ogni volume dell'opera è diverso dagli altri e quindi caoticamente irripetibile.

Nell'attesa che giunga una risposta, gli Artisti e Allibratori Associati, in questa collana curata da Piermario Ciani, continuano a mettere in atto le loro devastanti e succulente provocazioni.

Prossimamente usciranno, ma rilassatevi perché questi volumi sono meno crudeli dei precedenti, *Tatoo Comix* che raccoglie motivi di tatuaggi di alcuni grandi fumettisti indipendenti come Giacon, Palumbo, Costantini, Dast, Guarnaccia, Wilson, Cachimba e *Il mezzo e il messaggio* di Castaldi-Ciani-Guarnaccia, nel quale un gruppo di cartoline da ritagliare e usare ci raccontano la storia bizzarra di uno strumento di comunicazione in cui mezzo e messaggio si sono tante volte fusi in un unicum indissolubile. Naturalmente con i migliori saluti dai vostri amici «allibratori»!

Jonathan Giustini

l'Unità

Automatico Autore Autoriprodotto

Paola Bristot

Piermario Ciani nasce dall'incontro fortuito tra un timbro postale e una carta adesiva plastificata, tale incrocio non degenera in una macchina celibe di marinettiana memoria, ma piuttosto determina una cellula germinale che muove meccanismi altamente comunicativi, il contrario della involuzione della specie modernista e post-modernista spesso tendente a ripiegare su se stessa i risultati di ricerche artistiche e creative chiudendole ermeticamente in musei, sale espositive ed etichettandole in pagine di cataloghi e libri o antologie artistiche. Il modello artistico di Ciani è moltiplicativo, nasce come multiplo prima di tutto di se stesso. Il numero delle identità che fioriscono attorno al suo nome ne fanno il degno erede di Fantomas. E delle imprese fantomatiche di questo virus comunicativo non è facile occuparsi, proprio perché il suo raggio d'azione supera le ordinarie delimitazioni dell'opera d'arte, o meglio delle modalità di presentazione della stessa.

Nell'ottica di questa moltiplicazione esponenziale dell'opera, si mette in moto una specie di catena di santantonio, ma di oggetti "senza scopro di lucro", dall'aspetto evidentemente anticommerciale, mail art, francobolli, timbri d'artista, un'operazione artistica che entra in un circuito più ampio di quello degli addetti ai lavori come dei semplici annoiati o appassionati frequentatori del sistema del mercato dell'arte.

Nella recente mostra di Bassano, *Sentieri interrotti*, l'azione situazionista è stata messa in gioco né più né meno che nel modo in cui l'avrebbero architettata i Provos olandesi. Piermario Ciani e Vittore Baroni hanno lanciato i loro messaggi sotto la forma apparentemente innocua di buste pluritimbrate. Un commando di emissari-postini avevano il compito di smistarle ad ignari passanti, cariche dei loro potenziali materiali esplosivi: adesivi, biglietti, francobolli eccetera. Nome in codice dell'operazione "(Ap)posta per te".

L'arte per Ciani funziona solo in questo modo: se passa di mano in mano e si riproduce come fenomeno di massa. È un'arte davvero sovversiva.

È con questo stesso obiettivo, seppure utilizzando altri canali distributivi, che Piermario Ciani si lancia nel 1996 in un'impresa editoriale, avventura intrapresa ancora una volta con la complicità di Vittore Baroni. Il primo libro della serie è forse il più famoso per gli echi stampa che ha ottenuto a livello nazionale e per il recente acquisto da parte di Einaudi. Si tratta di una vecchia conoscenza per Ciani, Luther Blissett e il suo *Totò, Peppino e la guerra psichica. Materiali dal Luther Blissett Project*. Segue a ruota il libro di Stewart Home, *Assalto alla cultura. Correnti utopistiche dal Lettrismo a Class War*. Da questi primi titoli si individua il settore entro il quale si intende ritagliare la nicchia di esplorazione editoriale. Piermario si occupa specificamente della progettazione grafica della collana.

> Il grafico redattore diventa così, progressivamente, uno degli autori fondamentali del libro inteso come oggetto comunicativo. La sua regia progettuale può manifestarsi secondo due atteggiamenti diversi, ma complementari: 1) il controllo visivo della collana, dentro la quale ogni libro assume il significato culturale che l'editore, insieme al designer e al direttore di collana, ha deciso nei termini di strategia a medio e a lungo termine; 2) la progettazione del libro come singola merce comunicativa, isolata dal resto dell'offerta editoriale. In questo caso il grafico diventa il protagonista, quasi assoluto, del prodotto editoriale; è il coautore silenzioso che firma il prodotto, nel risvolto della prima o della quarta di copertina. (Aldo Colonetti, "La storia visiva del libro, lineamenti e tendenze nella grafica editoriale italiana dal 1945 ai nostri giorni", in AA.VV., *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal*

1945 ad oggi, Libri Scheiwiller, Milano 1988, p.25)

In qualità di *visual designer* Piermario Ciani adotta fin dall'inizio le scelte grafiche che gli sono certamente più congeniali e che può rendere esplicite nell'intera progettazione della produzione editoriale complessiva, il controllo dell'intera serie e all'interno della serie di ogni singolo libro-componente dalla copertina, alle titolazioni, alla scelta della composizione grafica e tipografica...

I libri sono di formato 14 x 21 cm, una misura che riduce la complessità del conteggio delle suddivisioni interne, la pagina aperta è di 28 cm e tolti i margini di 1,5 cm per lato, lo schema interno della pagina, giustezza per altezza, è di 11 x 18 cm. La scelta di una semplificazione compositiva si delinea precisamente nella composizione a pacchetto e nelle posizioni classicamente centrali delle titolazioni dei capitoli e dei sottoparagrafi nei libri privi di inserimenti di documenti illustrativi. Un funzionalismo cui si aggiunga la scelta di un carattere tipografico classico (Rockwell corpo 9) che aumenta e facilita la leggibilità del testo, l'eliminazione delle note a pié pagina, e i tradizionali rientri e stacchi delle citazioni interne. Ma è nei testi correlati da materiale illustrativo che le capacità inventive di Artista Acrobatico Altolocato di Ciani si manifestano a pieno titolo. Non esiste un solo libro che in questo senso sia uguale all'altro. Piermario nega tutte le regole scritte e non scritte della struttura progettuale della figurazione. Il lavoro mantiene la stessa cifra stilistica e in questo senso la serie dei libri risulta sempre riconoscibile, grazie alla codifica iniziale di criteri fissi sui quali agiscono le variabili indipendenti dettate dalle esigenze tematiche dei singoli libri. Sono rapporti geometrici che corrispondono a schemi matematici e obbediscono alle regole della teoria della percezione.

> L'ideale, naturalmente, è che questa spezzettatura corrisponda a 'qualcosa' nel testo; che il testo sia già articolato in misure, in

> modo che ogni riga di scrittura e quindi ciascuno dei movimenti compiuti di continuo dall'occhio, rappresenti anche un'unità di significato e di ascolto (il tempo necessario allo sguardo per saltare da una riga all'altra traduce il silenzio della voce). (Michel Butor, "Il libro come oggetto", in *Questo e altro* n. 3, Lampugnani e Nigri editori, Milano 1963)

È innegabile che l'utilizzo della tecnologia informatica e relative connesse opzioni multimediali, con cui Ciani si misura già dalla metà degli anni '80, abbiano consentito il potenziamento della capacità di modulazione nella modellazione della composizione grafica. Come scrive giustamente Giovanni Baule, "le forme dell'impaginato su carta imitano le interfacce dei mezzi elettronici prendendone l'inflessione, riproducendo in superficie *lo stile* della tecnologia" ("Il riflesso della multimedialità", in *Linea Grafica* n. 305, settembre 1996, p. 11).

La progettazione delle pagine lette come dittici con le parti destra e sinistra che si corrispondono concretamente in una lettura sempre più mobile dall'una all'altra, rovescia le normali coordinate del progetto grafico. L'articolazione della pagina e il movimento della lettura complica ulteriormente lo schema visivo e percettivo uscendo dalle regole classiche. La sezione aurea, la divina proportione, i classici riferimenti all'unità di misura, alla scomposizione tradizionale della pagina vengono completamente scombinate. Le influenze sono dettate dalle ricerche visivo-percettive di artisti non necessariamente grafici e da una tavolozza elettronica che impone altri ritmi strutturali.

In *Editoria Trash* il materiale illustrato consiste nella documentazione delle pagine e delle copertine di riviste, fanzine, periodici, tutti ridotti alla medesima dimensione, collocate nel testo con apparente disordine, in realtà tutte precisamente incasellate nella normale gabbia

tipografica, con margine a vivo su due lati. Ma il libro dove si realizza la migliore resa grafica progettuale è *L'arte del timbro* di John Held, Jr. Il libro, uscito in versione bilingue italiano-inglese nell'aprile del 1999, vede Ciani coadiuvato da Emanuela Biancuzzi in una organizzazione grafica molto giocosa. La copertina è semplicissima: lo sfondo bianco con riprodotto in diagonale un timbro di legno che vede inciso sul manico il marchio della collana editoriale e a seguire il titolo semplicemente e "ovviamente" stampato a mo' di timbro. L'interno, compresi i testi, è stampato a più colori, con effetti di viraggi di tonalità in una stessa pagina quasi impercettibili. Molto curate le sezioni dedicate ai singoli artisti, produttori di timbri: le immagini si intercalano al testo e, indifferentemente, il testo viene tagliato sulle immagini. Trattandosi di timbri è più facile la confusione parolibera e il divertimento grafico cresce. Le pagine di sinistra sono destinate al testo in lingua italiana, quelle di destra al testo di lingua inglese, in cui i caratteri sono differenziati dalla stampa in neretto. Nell'idea dell'uso del timbro, come antesignano delle riproducibilità dell'opera d'arte, risiede una delle caratteristiche estetiche fortemente condivise da Ciani, da una parte la spersonalizzazione (il timbro lo può usare chiunque), la ripetizione (il timbro si può solo consumare con l'uso), d'altra parte la riconoscibilità (il timbro agisce con le stesse modalità del marchio), tant'è che potremmo con una battuta/motto di spirito risolvere la concezione estetica che muove le operazioni artistiche di Ciani: "repetita juvant".

Timbri postali, mail art, francobolli d'artista, fanno parte di una trilogia che vede accomunati da un sodalizio di quasi vent'anni Piermario Ciani e Vittore Baroni. Una scelta poetica che si rispecchia giustamente nella pubblicazione, oltre a *L'arte del timbro*, di *Arte postale. Guida al network della corrispondenza creativa* e l'ultimo *Artistamps/Francobolli d'artista*. Non a caso, di tutti i libri-oggetto prodotti dalle AAA edizioni, Ciani ha scelto di agire in primo piano nelle cartoline di *Il mezzo* e *il messaggio*.

A come copertine

La copertina riesce a mantenere una propria conformità visiva, paradossalmente mantenendo costanti solo il formato della pagina e il marchio. Il lettering delle titolazioni viene sempre modificato, così come gli elementi illustrativi, che si conformano all'argomento trattato nel testo.

Se per la copertina di *Editoria Trash* il titolo è per lettere sovrapposte che si autocancellano o si autosottolineano, come le più che autoreferenziali copertine delle riviste presentate nel libro, in quella di *Net Strike - No Copyright - Et(-:* il lettering del titolo è normalizzato, formalmente digitalizzabile e, come tale, perfettamente inseribile nel canale comunicativo per eccellenza, quello di Internet. Quest'ultima scelta sottende il concetto che la moltiplicazione dei testi, sia grazie a tecnologie quasi artigianali, fax, fotocopie, lo stesso mezzo stampa, sia grazie alla loro riproducibilità assoluta attraverso i canali elettronici, non sia vissuto affatto come problema, ma piuttosto come grande possibilità di espansione illimitata delle idee. Per la copertina di *Totò, Peppino e la guerra psichica* la scelta cade su una multipla ricostruzione a collage del mitico Luther Blissett scomposto in tasselli, tra i quali si sovrappone la ragnatela b/n di Gianluca Lerici. Una copertina senza un autore per il nome multiplo per eccellenza. Dicevamo, apparentemente nessun sistema codificato e classificatorio per delle copertine sempre modificate con invenzioni diverse del lettering, di titoli e sottotitoli.

L'unico elemento a rimanere invariato è il marchio della casa editrice, un logogramma a tutti gli effetti. Il marchio è l'elemento che segna la Denominazione d'Origine Controllata del prodotto, esprime una sintesi dell'idea comunicativa e come tale impegna la progettazione ad una eleborazione e ad una sintesi iconico-concettuale superiore ad altre forme di studio grafico. Il logogramma scelto in questo caso - una delle formule predilette da Ciani, che riesce a muovere i caratteri tipografici oltre il semplice carattere denotativo - sono le tre AAA che in prima battu-

ta rimandando alla prima lettera dell'alfabeto, ma si leggono anche come sigla segnaletica degli avvisi pubblicati su riviste e giornali e, come terzo significato, funzionano come misteriosa sigla, sciolta con sospensione di giudizio nelle varie pubblicazioni della casa editrice.

> Un marchio di fabbrica è un segno grafico con funzione simbolico-emblematica." (Maldonado); "Individualità sociale dell'impresa, garanzia di qualità del prodotto, assunzione di un ruolo di responsabile nella società." (Yasaburo); "Sintesi dell'idea comunicativa del soggetto-oggetto. Segno concettuale o figurativo, processo gestaltico, strutturale organizzativo inteso a fornire una comunicazione." (Hohenegger); "Solitamente il marchio tende ad assumere una configurazione semplice, chiusa, fissa, e soprattutto a conservare rigorosamente inalterati i rapporti dimensionali fra le parti che lo compongono. La costanza percettiva è l'obiettivo principale del progettista. (Giovanni Anceschi, *Monogrammi e figure. Teorie e storie della progettazione di artefatti comunicativi*, la casa Usher, Firenze 1981, p. 161)

Come logogramma-tipo la visualizzazione del marchio di AAA edizioni è studiata geometricamente e resta configurata all'interno di un trapezio isoscele, segmentato al suo interno da tre A che si possono rileggere come "W" nell'ambiguità percettiva del rapporto figura-sfondo, ambiguità bloccata in parte dal filetto posto orizzontalmente a un terzo dalla base. Aste e filetto hanno lo spessore di un millimetro e giocano con la trasparenza contro lo sfondo della copertina. Anche in questo caso la regolarità dell'ordine geometrico del calcolo spaziale, base del trapezio = 12 cm = alla sua altezza, si mette in movimento con le "variabili indipendenti", cui Ciani non sa rinunciare: colore del trapezio, colore dello sfondo... Le variazioni nell'uso del marchio AAA sono assai bizzarre, nella copertina di *Tattoo Comix*, disegnata da Massimo Giacon, il marchio è "trasparente", percettibile solo in controluce. Inoltre a partire dall'ottobre 1998 il marchio compare, nel retro delle cartoline che accompagnano i libri, all'interno di un cerchio che lo ingloba come centro di un bersaglio.

Anche in questo caso, nonostante le varianti, marchio e copertine sono perfettamente distinguibili, come serie, dalla restante produzione libraria.

Obiettivo grafico editoriale centrato.

A come libri sperimentali

Nell'autunno del 1996 escono anche i primi due libri "sperimentali", libri d'artista, che si possono considerare una riflessione sulle possibilità di realizzare meta-libri, libri che analizzano il concetto e la funzione stessa del libro, con problematiche annesse. Con la spinta all'archiviazione informatica dei testi, uno dei rovelli culturali più assillanti il mondo dell'editoria negli ultimi tempi è stato: esiste un futuro per il libro, così come è stato concepito fino ad ora? La possibilità di utilizzare il computer come memoria anche di testi che fino al decennio scorso erano unicamente ancorati al supporto cartaceo, mette in crisi gli affezionati amanti del libro inteso come oggetto, dell'odore dell'inchiostro di stampa, del piacere nell'udire il fruscio nello sfoglio (spoglio?) delle pagine, eccetera eccetera.

Le ironiche e provocatorie risposte delle AAA edizioni si concretano fisicamente in *La morte del libro. Il declino della stampa nella società contemporanea*, di una fantomatica Erica Moira Pini (anagramma di Piermario Ciani). Del libro rimane sostanzialmente la copertina e il suo enunciato. L'interno del volume (pagine perfettamente candide) è stato ucciso da una serie di colpi di pistola che ne hanno stroncato la pur breve vita cartacea. Stessa ironica meditazione sulla confezione dell'informazione nel villaggio mediale in *La cultura del Caos. Estetica del riciclaggio tra* ecologia e *apocalisse*, libro composto di refusi-scarti tipo-

grafici assemblati in un blob incomprensibile, i cui significati sono annegati da sovrapposizioni vacue e fortemente scomposte. La copertina è riassumibile in segni ricorrenti che rimandano ad altre copertine della AAA, in una parafrasi iconica decisamente metaforica. Ancora un libro che rimanda a sé stesso (e a un genere in particolare) esce nel 1997 per la serie "Il giallo impossibile": *Tre allegri ragazzi morti* di Evita B. Torroni (anagramma di Vittore Baroni). In questo caso caratteri tipografici di stampa del titolo e del sottotitolo e disegno della copertina sono un plagio delle copertine dei Gialli Mondadori. Nel cerchio interno segnato di rosso contro lo sfondo giallo si ritaglia una classica illustrazione (di Vidal de Tofo = Davide Toffolo) con i più classici ingredienti del thriller: una pistola in primo piano, una macchina fotografica e tre figuri, un losco tipo con gli occhiali neri, una affascinante donnina e il protagonista di spalle contro il chiaro di luna. In quarta di copertina si legge il riassunto che in questo caso è anche la storia completa del libro, una trama che è tutto il libro. In quarta di copertina si esaurisce la storia così com'era iniziata. L'interno del libro è solo giallo, un giallo appunto impossibile.

Queste sperimentazioni grafico-compositive si allineano ad un progetto editoriale che a partire dalla sua uscita 006 si delinea più precisamente con il mettere allo scoperto la propria cifra: Artisti Allibratori Associati.

Tra il gennaio 1997 e l'ottobre '98 escono altri tre libri-oggetto, questa volta "double face". Sono libri-cartoline, libri-segnalibri, libri-figurine. Identità multipla anche per il libro che si può trasformare e può moltiplicare in maniera esponenziale le sue capacità divulgative. Le cartoline possono essere spedite. I segnalibro, disegnati da Pablo Echaurren, possono essere regalati. Le figurine pre-anti-Pokémon di Mauro Chiarotto possono essere staccate e scambiate con chi ama collezionare mutanti splatter polibatterici assai virulenti.

Tra gli autori delle cartoline multiuso de *Il mezzo* e *il messaggio. 48 strumenti per comunicare*, irriverente rilettura del celeberrimo testo-bibbia di ogni esperto comunicatore, ci sono anche dodici cartoline di Ciani. Le pagine del libro che realizza personalmente sono divisibili in due parti da una sottile linea di demarcazione. Piermario rende quasi indistinguibili con questo espediente, che rimanda alle carte da gioco, gli opposti Amore-Odio, Pace-Guerra, Parlare-Tacere, Felice-Infelice, Ridere-Piangere, Bello-Brutto. Concetti opposti che finiscono embleticamente col mangiarsi la coda in Uguale-Diverso, Passato-Futuro. Visivamente l'autore è in grado di maneggiare estrosamente concetti diversi usando immagini come forme di scrittura, immagini parlanti, in una sorta di gioco anagrammatico, un gioco di parole che si trasforma in un gioco visivo veloce come uno scioglilingua.

A come conclusione

La ricerca visiva di Piermario Ciani fin dall'inizio muove da due iniziali passioni, l'artista ungherese Victor Vasarely (di chiara ascendenza Bauhaus) e la psichedelia, intesa come mistura lisergica di musica e grafica pop.

> Toute forme-couleur plastique représente une constante physique mesurable et objective, mais son interprétation sera subjective par le phénomène de la mutation des quantités en qualités."; "L'art plastique, reproduit en images fixes ou mobiles à travers les techniques de diffusion, nous a valu le Musée Imaginaire. Seules les oeuvres dotées d'un grand pouvoir informatif supporteront victorieusement les diminutions dues à la transposition mécanique. (Victor Vasarely, "Manifesto 1959", in *Vasarely*, éditions du Griffon, Neuchatel 1969, p. 117)

Questa capacità di creare un effetto estremamente dinamico mantenendosi rigorosamente entro uno schema cartesiano, quindi estremamente razionale, vede privilegiare forme geometriche primarie, quadrato, cerchio, triangolo, oltre alle qualità fisiche e chimiche del colore. Il concetto che la forma è colorata e viceversa il colore è forma realizza quello che Vasarely chiama un "sentiment spatial" che emerge fortissimo dalla ricerca visuale di Piermario Ciani. Il gioco di ambiguità percettiva che spesso rag-

giungono le composizioni di Vasarely agisce per contrasti positivi-negativi che tendono a superare, nel senso di andare oltre gli effetti di prospettiva. In questo senso funziona l'incrocio magico con la psichedelia, che tende a far perdere traccia di una configurazione formale qualsiasi. La grafica psichedelica gioca sulle ambiguità dei rapporti figura-sfondo producendo effetti di annebbiamento visivo e di perdita di senso. Si perde il significato delle parole che risultano illeggibili, smobilitate da un contorno impreciso fino all'indecifrabilità.

Il lavoro di Ciani è sempre in bilico tra questi due sistemi visivi ordine-disordine, mantenendo intatta la funzionalità iconica. Anche quando la tendenza dominante della grafica di una certa controcultura era la grafica "grezza" delle fotocopie, delle forti inchiostrazioni e delle composizioni "scomposte", una specie di "art brut", Ciani manteneva uno stretto contatto con la decifrabilità, l'identificazione del messaggio e la specificazione della sua funzione nella rete della comunicazione.

Questa capacità di mantenere alto il grado di intelligibilità del messaggio la si ricava anche dall'osservazione dei prodotti grafici precedenti le realizzazioni progettuali per AAA edizioni, nelle copertine di dischi come l'antologia autoprodotta *Trax Xtra* (Trax 1982), *Substitute* e *Cuori a gas* dei Sexy Angels/Ex (Atelier de Montage 1987 e 1988), *Earthsound* del Trio Stendhal (Sentemo 1991), ecc., e anche nelle copertine di libri per Stampa Alternativa/ Nuovi Equilibri e altri... Il sunto della sua capacità funambolica di produttore di immagini della modernità è forse la copertina del cofanetto *The Psychedelic Years* (Stampa Alternativa s.d.), dove si uniscono ai simboli la rete ipnotica dello sfondo, assoggettata dalle regole di una composizione geometrica di non facile elaborazione. Il tracciato a losanghe sullo sfondo non segue le regole di una geometria euclidea, spostando e piegando lo spazio compositivo a suo piacimento in senso contemporaneamente e paradossalmente bi e tridimensionale.

A come Appendice

Un'edizione speciale che viene pubblicata nel dicembre 1997 è *Pan* e *companadi. Storie di mugnai* e *fornai con ricette a base di pane* di Giancarlo Martina, la foto di copertina è di Lorenzo Crasnich, disegni di copertina e illustrazioni di Fulvia Spizzo. Il libro esce per la serie Appetitosi Aggiornamenti Alimentari, un omaggio alla storia della famiglia Ciani, panettieri dal XVIII secolo. La confezione del libro si distingue dalla normale produzione delle AAA edizioni, per tipo di carta e copertina a risvolti, l'ordine compositivo resta invece lo stesso degli altri libri a dimostrazione della duttilità dello schema utilizzato come progetto-base da Piermario Ciani.

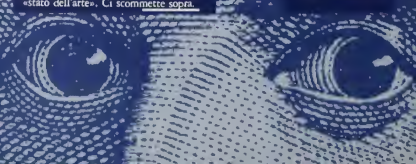
Altri due testi che segnaliamo perché in un certo senso costituiscono i nodi concettuali che rivestono le scelte estetiche delle AAA edizioni sono *Cattivo gusto. Entropie di fine millennio* di Carlo Masi, e *Falso è vero. Plagi, cloni, campionamenti* e *simili* di autori vari, usciti entrambi nel febbraio 1998. Nella copertina interlocutoria di *Falso è vero*, titolo leggibile ovviamente anche in senso capovolto, si affacciano sempre contornati entro cerchi monocromatici i volti copiati dalle cartamonete in circolazione e i loro ingrandimenti, coniugati come stazioni di una improbabile linea metropolitana. Per *Cattivo gusto*, in copertina Ciani ricostruisce invece l'universo del kitsch con i miti avanguardisti, l'orinatoio (1917) di R. Mutt, alias Duchamp, il primo artista dalla doppia identità, antropomorfizzato con procedimento surrealista in una testa femminile, come René Magritte insegna. L'orinatoio-faccia si combina ad un corpo-coperchio di water, assumendo le sembianze di un extraterrestre ibrido. L'essenza del kitsch sta proprio nel sovrapporre mitologicamente oggetti/parole/figure accrescendo a dismisura e fuori di ogni logica funzionalista il senso finale dell'operazione. Si tratta di un'operazione linguistica che colpisce il cuore della modernità. Tra i temi affrontati nel libro ritroviamo descritta tutta la miscellanea della cultura media nell'era della globalizzazione: Apocalisse, Audience, Barbie e Antibarbie, Business, Cult, Disneyzzazione, Entropia globale, Immondizia, Mercato dell'arte, Turismo di massa... Tutti temi ripescati in forma grafica da Ciani e visualizzati all'interno del libro con una carrellata delle opere di artisti con cui ha avuto frequenti interscambi d'amicizia e di stima, Saturno Buttò, Enrico Baj, Mimmo Castaldi, Stefano Zattera, Mauro Chiarotto, Carolina Del Sal, Danilo Strulato, ...

Anno III Numero 10. *Da mercoledì 11 a martedì 17 marzo 1998*

diario

Arte 2. Parole e immagini. Francobolli, cartoline e volantini tra stile e comunicazione

Il sistema è noto: per stare in prima fila, negli annunci sui giornali, devi mettere (e pagare), prima del tuo nome, una bella sfilza di A. Riflettendo su questo una piccola casa editrice della provincia di Udine, avendo delle idee, ha speso la prima proprio al momento di darsi un nome: e si chiama AAA. Ma non è solo in virtù dell'ordine alfabetico che il suo posto in classifica è alto, nel campo dell'editoria d'arte. Libri poveri, che non superano mai le trentamila lire di prezzo di copertina e si autopuniscono con illustrazioni in bianco e nero, quelli di AAA sono però ricchissimi di idee. Sui fenomeni artistici della contemporaneità offrono informazione rapida. AAA non spaccia le sue proposte come una fotografia obiettiva dello «stato dell'arte». Ci scommette sopra. L'acronimo Artisti e Allibratori Associati, allora, cessa di apparire gratuito: artista e allibratore diventano figure che procedono di stretta conserva. Per AAA, *Fluxus* e il situazionismo postdebordiano (un Debord incredibilmente fatto proprio dai teorici della spettacolarizzazione globale, come nella recente edizione Baldini & Castoldi de *La società dello spettacolo*, prefata da Carlo Freccero), e poi i fenomeni di identità collettiva di certo neohappening contemporaneo come Luther Blissett – «autore» del primo libro di AAA, *Totò, Peppino e la guerra psichica* –, hanno raccolto da Dada la missione di mettere in discussione i concetti di opera d'arte, di autore, ma in definitiva e tout court lo stesso concetto di arte: l'arte diventa stile di vita, forma di comunicazione tra gruppi e individui; si fa insomma grammatica (in quanto tale, indifferente ai contenuti che veicola). E, naturalmente, la cultura di rete della generazione telematizzata (la nostra, cioè) altro non è che la realizzazione terminale (la soluzione finale...) di queste utopie (o distopie).

Andrea Cortellessa

il manifesto

giovedì 10 aprile 1997

la talpa libri

POCKET MA BUONI

C'è una nuova collana di una piccola casa editrice di Bertiolo, vicino Udine, «AAA Edizioni». In libreria la trovate generalmente (e non è un caso) sullo stesso scaffale dove di solito vi andate a sfogliare i libri di quelle altre case che si occupano di fenomeni cyber-qualcosa e post-tutto. I libri in questione sono diversi fra loro nei contenuti, ma riconoscibili dalla grafica «collage» coloratissima. Tutto a colori è per esempio il bel libro di Pablo Echaurren, raccolta di 75 segnalibri faidaté: **Nel segno del libro** (£. 23.000).

Un
co
a q
qua
la «
Ep
lire
tol
Il v
ria
tra
(ne
libr
gin
eff
sof
dul
ha
un'.
Plu
12

E questo, bisogna dirlo, è il più «normale» dei libri della collana, perché gli altri sono scherzi divertenti, da regalare a quei nostri amici musoni che credono (come un po' tutti) nella sacralità del libro o, come dicono loro, dell'«oggetto-libro». **La morte del libro** di Enrica Moria Pini per esempio non contiene altro che un centinaio di pagine bianche traforate da tre colpi di pallottole al cuore. **La cultura del caos** (Estetica del riciclaggio tra ecologia e apocalisse) non ha nulla di teorico: l'assoluta praticità del riciclaggio, nell'idea geniale dell'autore Mino Cancelli (ma esisteranno davvero questi autori?), è l'aver scelto, messo insieme, impaginato e rilegato un paio d'etti di carta da macero presa da altri libri, cataloghi d'arte e pubblicazioni varie: un libro interamente a colori, su carta patinata, privo di senso apparente ma ricco di significati possibili, a sole 12.000 lire.

Marco Cassini

A PROPOSITO DI ARTE

Riflessioni verbo-visuali sulla parola e sul concetto di *arte,* analizzandone contraddizioni ed anacronismi nell'era del Villaggio Globale. S/composizioni linguistiche e collage di frammenti che testimoniano della presenza ubiqua e ossessiva del fantasma dell'arte nei mass media. Arte come circolo vizioso e percorso (im)materiale da compiersi sulle cartine geografiche del pianeta.

Verbal-visual reflections upon the word and concept of *art,* analysing its contradictions and anachronisms in the age of the Global Village. Linguistic de/compositions and collages of fragments as evidence of the ubiquitous and obsessive presence of the phantasm of art in the mass media. Art as a vicious circle and as an (im)material route to be traced out on the planet road maps.

All'età di quarantanni c'è stato un periodo di almeno sei mesi in cui non lavoravo e non uscivo di casa nemmeno per acquistare il giornale o le sigarette, fra l'altro le due merci che consumavo in modo esagerato: tre pacchetti di sigarette al giorno e carta stampata in quantità incalcolabile. Stavo attraversando una crisi esistenziale che mi ha fatto riflettere a lungo su ciò che stavo facendo, sui valori in cui credevo, sui rapporti con gli altri e sulle mie attività creative.

Da ragazzo mi ero fatto un'idea personale e un po' romantica sul significato della parola "arte" e sui modi per creare degli oggetti che potessero fregiarsi di questo appellativo. Dipingere un quadro o realizzare una scultura equivaleva sicuramente e senza ombra di dubbio ad entrare nel dorato mondo degli artisti, ovvero di quella particolare categoria di persone che creano opere d'arte. Gente baciata dalla fortuna che ottiene senza sforzo quello a cui tutti ambiscono e che viene condensato e ricordato con le quattro "S" iniziali: Sesso-Soldi-Successo-Salute. Crescendo ho avuto l'amara delusione di scoprire che non era così semplice individuare e comprendere cos'è un'opera d'arte ed era ancor più difficile incontrare artisti soddisfatti delle loro scelte. Quindi se qualcuno tentasse di convincervi che fare l'artista è un modo facile e sicuro per raggiungere le quattro "S", potete pensare che si riferisca a qualcosa del tipo: "Sicuramente-sei-solo-scemo!!!".

Molti titoli di giornali e periodici danno definizioni dell'arte e io

ho cominciato a strapparli e collezionarli, trovandone a decine, poi a centinaia e dopo dieci anni non ho ancora finito. Un'infinità di titoli multicolori che incollo su cartoncini formato A3, senza cercare degli accostamenti di tipo estetico o contenutistico ma badando soltanto a riempire gli spazi vuoti e ogni volta che ho completato un cartoncino ne inizio un altro. Ho già esposto questi collage in varie mostre, li ho trasformati in cartoline che ho spedito in giro per il mondo ma consi-

dererò quest'opera conclusa in modo soddisfacente solo il giorno in cui verrà prodotta industrialmente come carta da parati e potrò tappezzare intere stanze con tutte queste infinite e contraddittorie definizioni di arte.

Estrapolare titoli di giornali non è l'unico modo di indagare sui significati della parola "arte" e sulle sue possibili modificazioni e interpretazioni. Infatti già la parola Trax, letta al contrario diventava "X art" e questo, in seguito, ha stimolato la realizzazione di varie opere tra cui due serie di immagini in cui la parola "art" è l'inizio o la fine di vari sostantivi estrapolati dal vocabolario inglese.

A sinistra: il timbro usato per siglare i prodotti Trax. Sopra: la plancia di adesivi che raggruppano la serie *ART is the beginning of something else*, 1992.

L'Arte del fatto a mano

L'ARTE DI SEDURRE

TISTI DEL CAPELLO

L'ARTE DELLA COESISTENZA

L'arte dell'incanto

ECCO QUANTO VALE L'AMPLESSO D'ARTISTA

cciolina

cose di sempre adesso è arte

Saper fare con arte

Stare a tavola è un'arte sottile

Ars Amandi

Impara l'arte di andare sotto

ali a raduno

Sedurre è un'arte.

La Tua Notte Abitata con Arte.

QUANDO LA TECNOLOGIA E' ARTE

L'ARTE DEL RESPIRO

L'ARTE DELLA CUCINA SECONDO LA TRADIZIONE NAPOLETANA

Di-a-da-in-con-su-per-tra-fra-about Art!

Chiara Tavella

"E chi è destinato ad essere un creatore nel bene e male: in verità, questi deve prima essere un distruttore e infrangere valori."
(F. W. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra)*

Caro Piermario,

permettimi di rivolgermi a te in questa forma amichevole, più libera e inusuale di quanto solitamente faccia un "critico": non che ci conosciamo poi da molto, ma la tua faunesca sembianza abita ormai nella mia mente come un folletto, o piuttosto un puffo – si addice di più alla tua rotondetta figura - un po' burlesco e garbatamente dispettoso, che ogni tanto fa trillare un suo acuto campanellino, a risvegliare il torpore delle mie gravi, laboriose cogitazioni critichesche.

Sì, il tuo lavoro mi fa un po' quest'effetto, a me che sotto sotto – mi vergogno a dirlo – mi ritrovo a parare sempre contro la "preistorica", idealistica speranza di ritrovar nell'arte uno statuto meta-fisico, meta-storico, meta-culturale, meta-soggettivo, eccetera eccetera.

Insomma, sì, diciamo che il tuo lavoro mi punge sul tallone d'Achille, va al cuore di una questione che mi turba, per il fatto stesso che la ritengo mal posta e irrisolvibile, e però me la ritrovo sempre tra i piedi, pur cercando di scansarla e di rinviare il momento di affrontarla ad altra data (forse chissà, a una più matura stagione in cui, come un antico pensatore, possa "ritirarmi nella quiete degli studi" e lì evacuare, opportunamente digerito, il residuo di anni e anni di arte malamente ingurgitata, spesso consumata in piedi e al freddo, senza il tempo nemmeno di masticare).

La QUESTIONE è, ovviamente – ridiamo tutti! - quella di "che cosa" sia l'arte (o dovremmo scrivere Arte?): sappiamo - almeno dal '13, dalla

Ruota di bicicletta di Duchamp, dall'ancor più ludica e spiazzante *Fontana* (l'orinatorio presentato in galleria), che "arte" può essere tutto e niente e che, comunque, quello che viene definito tale è prima di tutto il prodotto del meccanismo preposto alla sua certificazione (il circuito riassumibile nell'interazione tra artista, critico, galleria, collezionista), più importante e decisivo del valore "assoluto" che si suppone debba essere intrinseco al prodotto estetico - come appunto metteva in luce, e molto prima degli anni '80!, Duchamp.

Non si tratta tuttavia di una semplice demistificazione del sistema-arte: l'operazione duchampiana assume un valore provocatorio molto

più complesso, un potere deflagrante che mina alle fondamenta ogni consolidata concezione dell'arte, implicando un ripensamento totale della dimensione estetica e trattando l'opera stessa non come un prodotto compiuto in sé, ma come un punto di partenza, un pretesto, un elemento concreto cui agganciare e da cui far scaturire una riflessione di carattere concettuale.

Non solo: con le teorie del "bello" scricchiolano, di fronte all'urto duchampiano, anche i sublimi edifici dei sistemi filosofici che quelle teorie hanno prodotto, dall'idealismo hegeliano a Cartesio, risalendo all'indietro, e tra le macerie della *Ratio*, dell'Idea, dello Spirito, del Dio cartesiano che garantisce l'omogeneità tra il soggetto pensante e la

realtà fenomenica, spunta la tenace malapianta del caos, dell'assurdo, dell'impossibilità di ricomporre una corrispondenza speculare tra soggetto e oggetto. Se Cartesio, in soldoni, partiva dal presupposto che tutto, la mia realtà stessa come la realtà delle cose, può essere nient'altro che un sogno, se non vi fosse un principio primo – **Dio** - che ne garantisca l'esistenza - ma, togli quel principio primo e... tutto diventa possibile! - ora, cos'è l'orinatoio di Duchamp se non il rovesciamento di questa posizione ontologicamente "forte", il concretarsi dell'inganno di un **dio** bizzarro e dispettoso, che mi cambia le carte in tavola e stravolge continuamente i riferimenti

anche più banali e concreti del reale?

Per venire al dunque del tuo lavoro, e in particolare alla sezione che intitoli *A proposito di arte*, mi pare che essa vada inquadrata, in prima istanza, proprio in questa prospettiva, consistendo in una accumulazione assolutamente casuale, se non per una ricerca d'ordine compositivo, di ritagli di giornali e riviste recanti espressioni in cui è compresa la parola "arte" o "artista" – da "l'arte di vivere" alle "arti funerarie", da "lo Zen e l'arte di disporre i fiori", a "l'arte di mangiar bene", fino a "l'arte dei parrucchieri", "l'arte da polso", "l'arte di copiare", "l'arte del maquillage"... In questo centone di definizioni, in questo abuso del termine, visivamente rappresentato nella

stratificazione dei ritagli sovrapposti, non solo non è possibile rintracciare una risposta alla questione sull'essenza dell'arte, ma è addirittura privo di senso cercarne una.

Ciò che poi conta, e che distingue questo lavoro da altri di simile orizzonte concettuale, è che il "dubbio radicale" sullo statuto dell'arte acquista una particolare connotazione di attualità: gli elementi visivi utilizzati nel comporre questi lavori sono caratteri stampati, colori "tecnologici"; viene meno inoltre, dal momento che il collage è fotocopiato ed è quindi ripetibile infinite volte, quel residuo di manualità artigianale e quindi di compiacimento per l'"unicità" dell'opera che

ancora potrebbero esserci se il lavoro si fermasse al collage dei frammenti. Tutto ciò, compresa la riproducibilità, deriva dal mondo dei massmedia (cartacei in questo caso, ma il tuo lavoro si articola a 360 gradi nell'orizzonte mediale), chiama quindi in gioco il sovramondo della comunicazione, quel sovramondo oggi talmente complesso e sviluppato tentacolarmente, anche nei più semplici aspetti della vita quotidiana, da sostituire in buona parte il reale e inverare l'ipotesi, formulata dal pensiero della "crisi" che pervade tutto il secolo XX, di una realtà interamente virtuale - mi si passi la contraddizione in termini, se diamo ai termini uno spessore filosofico – confinata nella sfera del "possibile", in forza della quale basta che qualcosa sia "comunicato"

perché, all'atto pratico, inneschi una serie di reazioni, entri nella rete, insomma "esista", indipendentemente da una sua concreta, fattiva esistenza.

L'anti-metafisica nietzschiana incarnata insomma nei Luther Blissett!

C'è ancora un aspetto, infine, che mi pare di poter sottolineare: il risvolto psicologico, di ossessione definitoria/antidefinitoria, del tuo lavoro. Ciò emerge dalle operazioni stesse che gli sottendono: ritagliare e strappare, accumulare e collezionare coscienziosamente, per anni, questi frammenti; comporli, sovrapporli, incollarli... quin-

di riprodurre il collage molte volte e trasformalo in una carta da parati, rivestirne interamente una stanza... che rappresenta una sorta di estrinsecazione dell'"interno" della coscienza: la QUESTIONE si palesa nel suo conturbante aspetto di mania, sottile e tormentosa, di cui si ride per esorcizzarla.

Dunque, riassumendo:

- l'arte non ha definizione o ne ha infinite, che è lo stesso, e questo non è che un aspetto dell'imprendibilità del Reale, dell'impossibilità di una Verità assoluta.

La verità è un nonsense. L'oggetto della verità è la Realtà, il Mondo. Ergo la Realtà è un nonsense. Ed essere un nonsense è ben diverso che

non essere (che già sarebbe in qualche modo una consolazione "metafisica", n.d.r.) – Luther Blissett *dixit*.

- Questo è tanto più drasticamente vero oggi, in un mondo in cui le cose non esistono se non "si sa" che esistono, se cioè la loro esistenza non viene "comunicata", mentre basta per converso che qualcosa di inesistente sia comunicato per esistere o almeno per produrre risultati come se esso effettivamente esistesse – Berlusconi *docet*.

- E la consapevolezza di questa relatività della verità, quindi anche della vera "essenza" di quell'Arte a cui siamo tanto

affezionati e in cui vorremmo un poco consolarci, ci lavora dentro, lenta ma inesorabile come un tarlo, non ci fa dormire tranquilli, ci tiene svegli nella notte...

... Ma non sarà proprio questo "restare svegli", paradossalmente, l'unica risposta possibile, praticamente/eticamente possibile, alla QUESTIONE? Questo essere come l'idiota di Dio, il giullare shakespeariano, il "loco" del villaggio (globale), il viandante mai accasato che passa ogni tanto e, in questo mondo del "tutto a posto", del "tutto funzionale", del "tutto comunicabile", dondolando il suo bastone fa trillare i campanelli di una gratuita, disorientante, profondamente "umana" follia.

USMIS
riviste par une gnove culture furlane e planetarie
Numar 3, viarte-estât 1992

ARTE è solo una parola di quattro lettere

Scrivere di Arte con la maiuscola implica farsi complici di un vizio di forma, avallare un anacronismo che torna utile soprattutto ad una élite di Demiurghi prescelti per rappresentare il gusto dominante. Il progetto TRAX aveva già messo il dito sulla piaga, affermando che "arte è ormai una parola che vuol dire tutto e nulla" e adottando strategie e forme di produzione radicalmente nuove: l'intreccio istintivo e spontaneo di media diversi, la modularità (opere "aperte", scomponibili e ricomponibili in combinazioni variabili), il networking (interattività e reversibilità dei ruoli fra operatore e spettatore), la creazione collettiva (con Unità Centrali e Periferiche dai ruoli intercambiabili). Tornando ad occuparsi del concetto di "arte" con questa mostra ironica e demistificatoria, Ciani non rinnega affatto il passato, espone anzi un ingrandimento del timbro/logo di TRAX che, rovesciato, contiene appunto la parola "(X) ART".

Dato che la galleria (non importa quanto piccola o "alternativa") è il luogo deputato per la fruizione di opere d'Arte (assieme al Museo, che ne ratifica il valore storico), esporre in spazi di questo tipo opere in cui si dichiara che l'arte è soltanto l'inizio (o la fine) di qualcos'altro (chissà perché, i pannelli che più restano impressi nella memoria sono quelli dalle connotazioni negative: "ARTeriosclerosis", "ARThritis", "ARTillery"), oppure che una sola lettera può cambiare il senso dell'arte (trasformandola in una "tART/torta" o in una "wART/verruca", ad esempio), significa né più né meno mettere in discussione la centralità della Galleria/Museo, per rivendicare ancora una volta la totale continuità tra arte e vita (come ben sintetizzato nel pezzo "Art in Europe", diagramma di un tragitto mentale o materiale da compiersi da soli o in compagnia, a piedi o in auto, per posta, ecc.). In altri termini, è inutile segnare dei confini precisi (tra arte Alta e Bassa, ad esempio), in quanto l'arte si trova anche prima e dopo di dove crediamo che sia o siamo abituati a cercarla.

La parola arte ricorre ovunque, nella babele di comunicazioni che ci avvolge, e anche questa ripetizione ossessiva porta alla perdita di senso: l'arte

forse non è più qui, al suo posto hanno lasciato un gioco di parole, un'ironica mimesi linguistica (ma le fotocopie a colori di Ciani, pur nella loro essenzialità grafico-cromatica possono anche solleticare il nostro senso estetico). Un corto circuito, quindi, opere che si interrogano sulla loro natura e provocano lo spettatore a confrontarsi con il proverbiale dubbio: ma è arte?

A 40 anni, come in altre ricorrenze anagrafiche, si è soliti fare un resoconto del cammino percorso: "A proposito di arte" è forse per Ciani anche questo, ma soprattutto risponde a una necessità che è nell'aria, quella di sciogliere alcuni nodi e contraddizioni dell'artista contemporaneo e del suo ruolo nella società.

Ecco quindi che mentre espone "About Art", Ciani continua a mescolare le carte, lavorando alacremente al "progetto Stickerman" (un'operazione collettiva incentrata su un mezzo povero e "popolare" quale l'adesivo, caricato da messaggi "forti" e trasgressivi), regolando la propria corrispondenza personale con un sistema di "comunicazioni impreviste" (micro-bollettini computerizzati rivolti ad un pubblico molto ristretto, farciti di gags verbali e visive)

Oggi che il quadro è diventato un semplice accessorio in un processo dove la promozione è il vero atto creativo (e Ciani lo aveva già capito nel 1980 quando aveva dato vita ai Mind Invaders, gruppo musicale esistente solo nell'immagine e nelle tracce lasciate nei mass-media), la pura promozione equivale al prodotto, la parola "arte" rispecchia la nostalgia di un fantasma del passato e l'aspirazione verso nuove strategie per inedite eccitazioni: Musei aperti e interattivi post-Centre Georges Pompidou, per operatori che non debbano sottostare a competizioni regolate da criteri gerarchico-dittatoriali, milioni di "artisti virtuali" che confrontano approcci diversi e soluzioni mai viste.

Vittore Baroni

FRAMMENTI DI ESPLORAZIONE

PERCORSI DELL'ARTE FRIULANA DEGLI ANNI '90

Provincia di Udine Assessorato alla Cultura
Comune di Udine Civici Musei e Gallerie di Storia ed Arte

Mostra itinerante
luglio-dicembre 1994

Così, il problema non è di natura tecnologica, ma teorica: alla luce di queste ed altre considerazioni, Ciani si è sentito stimolato a riesaminare il problema «arte». Coerente con le sue premesse, non ha elaborato una nuova estetica: egli riporta su semplici supporti cartacei i pareri raccolti dalle fonti più disperate sull'interpretazione corrente di tale sostantivo. Pareri sviluppati su un ventaglio di considerazioni e di ipotesi che si snodano dal significato originario dell'artigianale «fare», a quello oggi diffuso di traduzione in immagine di un pensiero nutrito di speculazione filosofica.

Ciani è ricorso allo strappo da giornali e riviste di titoli, brevi citazioni e pareri sul tema «arte» e, con la tecnica del collage, li ha orchestrati non con finalità compositive di avanguardia, ma in termini privilegianti la lettura, vale a dire la circolazione del messaggio. È impossibile etichettare l'opera di Ciani fra le categorie artistiche note: essa è, anche sul piano squisitamente tecnico, in sintonia con l'evolversi della tecnologia della comunicazione, dei costumi e delle concezioni di vita, che - seppure in forma sconcertente per taluni aspetti - precorrono i tempi, battendo la strada della ricerca e consumandosi nell'area della sperimentazione.

Luciano Perissinotto

il meridiano

Giovedì 22 luglio 1993

L'allegria di Ciani

Collage, storpiature, piroette in una continua ricerca

Arte. Con questa parola, ripetuta con isterica allegria in tutti i pezzi esposti a giugno alla Galleria Comunale, Piermario Ciani ha saltato a piè pari le consuete domande sul contenuto e sulla forma dell'arte stessa, approdando direttamente all'interrogazione relativa alla sua pura e semplice denominazione, quale fine ultimo alla ricerca. Questi collage, dentro i quali il termine ricompare con diverse storpiature, assonanze, idiomi e piroette grafiche, sono il prodotto di una diligente ricerca di anni che ha visto l'autore spulciare pazientemente riviste, giornali e varie altre pubblicazioni, e, laddove il termine compariva, egli l'ha ritagliato, ricomposto, elaborato al computer e fotocopiato dandogli una nuova sintesi in A3 ad effetto petardo, che scoppiava nella testa del visitatore il quale, incollato il naso alle fotocopie ripeteva tra sé e sé: Arte... Arte... Arte... Arte... Questa bellissima parola, di cui tutti si riempiono lo bocca applicandola ora a un modo di fare, ora a un oggetto preciso – ma sempre riferendosi a qualcosa di misteriosamente concreto – è in questo caso oggetto da manipolare e trasformare, a sua volta, in Arte. E' Arte l'Arte? In questo infinito gioco di specchi corre a velocità di crociera la macchina fotocopiatrice che sforna chili di carta con i quali giocare dentro il mondo dell'arte.

Gabriella Gabrielli

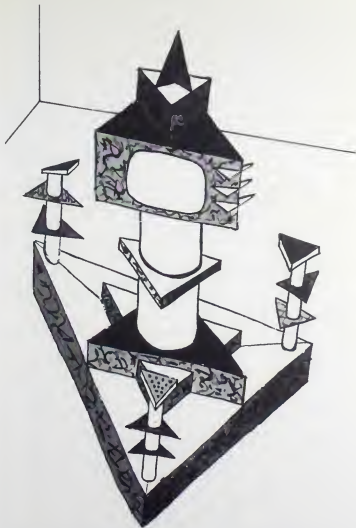
Early experiments of computer graphics done on a Vic20. Programming in basic on a MSX 2 computer. *L'ombroso mutante ritrotto* ("shadowy mutant portrait"), performance with monstrous alteration in real time of video-portraits of the audience. *Tribol Mixer*, multimedia installation in the form of an electronic totem that interacts audio-visually with the visitors, presented in Graz, Austria. *Cobina video mod.89*, installation presented in Arnhem, Holland.

DIGITALIZZARE DIGITANDO

Primi esperimenti di computergrafica realizzati col Vic20. Programmazioni in Basic con computer MSX 2. Performance *L'ombraso mutante ritratta*, con elaborazione mostruosa in tempo reale di video-ritratti del pubblico. Installazione multimedia *Mixer Tribale*, un totem elettronico che interagisce audio-visivamente coi visitatori, presentato a Graz, Austria. Installazione *Cabina video mad.89*, presentata ad Arnhem, Olanda.

Nel lontano 1983 (e dire lontano non rende neanche minimamente l'idea se valutiamo i valori temporali in base ai parametri degli sviluppi tecnologici dei microcomputer) acquistai da Popi (un amico che poi si è dedicato professionalmente allo smercio di hardware e software digitale) un Commodore Vic 20 usato per circa un milione di lire di allora. Per visualizzare meglio il mio acquisto, bisogna considerare che il Vic 20 disponeva di una memoria praticamente inesistente secondo i canoni odierni: niente gigabyte e nemmeno megabyte ma un unico e lentissimo kilobyte disponibile, coadiuvato da una memoria esterna consistente in un comune ed economico registratore a cassette riadattato allo scopo. Lo schermo non era compreso nel prezzo e per vedere qualcosa bisognava collegarlo a un qualsiasi televisore, anche bianconero e usato, l'importante era di sapersi poi accontentare dei risultati. Ben presto mi accorsi che il Vic 20 era soltanto un costoso giocattolo e l'entusiasmo di possedere un computer si stemperò nell'impossibilità di cavarci qualcosa di più di qualche grosso pixel da far girovagare sul tubo catodico.

Dopo un paio d'anni feci il "grande salto" (per me e per le mie finanze) e comprai un computer semiprofessionale MSX 2 che mi tenne ininterrottamente incollato alla tastiera per notti e giorni a digitare algoritmi in Basic che poi, una volta preso la forma di programmi funzionanti, mi permettevano di digitalizzare immagini direttamente da una telecamera e in tempo reale. Schermo a colori e stampante ad aghi, floppy disk da 3.5" e mouse, il tutto collegato ad una telecamera per digitalizzare digitando e dilettarmi così a creare installazioni e performance multimediali.

Dopo pochi anni il computer MSX 2 è uscito di produzione e mi sono ritrovato con un ferrovecchio inservibile e senza futuro e così ho smesso di avere velleità da programmatore, mi sono comperato un Mac e ho iniziato ad affidarmi solo e soltanto a programmi di grafica già pronti per l'uso.

A sinistra: ritratto del 1986, foto di Guido Cecere. Sopra: bozzetto preparatorio per la videoinstallazione multimediale *Mixer Tribale*, 1987.

"ENTGRENZTE GRENZEN"

Graz, Austria, Dicembre 1987

Il »totem elettronico« di Piermario Ciani che propongo in questo contesto si pone come metafora della spinta universale alla »comunicazione«: essa può scaturire proprio dalla potenzialità di un cervello elettronico guidato dall'estro fantastico e dal divertimento dell'artista; un cervello in grado di elaborare una quantità di dati eidetici e sonori (immagine e suono appaiono inscindibili nella cultura attuale) presi da simboli ben noti e familiari delle 12 regioni raccolte sotto l'etichetta di Alpe Adria, come l'inno o il canto popolare di ciascuna di esse e lo stemma o altra immagine caratteristica che le contraddistingue.

Una »macchina per cerimonie« che insiste su un fondamento triadico: la base è un triangolo equilatero cui possono accedere i rappresentanti di tre diversi paesi per azionare il meccanismo sono/visivo; tre sono i colori primari da cui parte la decorazione cromatica, tre i complementari, secondo un processo di scomposizione e combinazione dei colori che caratterizza la produzione visiva di Piermario Ciani; tre i televisori inseriti sulla sommità del pilastro/totem portante. Il tutto per un caleidoscopio visivo e sonoro capace di generare situazioni sempre nuove (relative al programma prestabilito), sviluppate dall'intreccio di dati reali, sia per l'utilizzo impegnato e serioso delle »cerimonie« ufficiali sia per quello ludico dell'utente occasionale.

La nostra risposta al quesito postoci suona pertanto come un auspicio emblematico al superamento dei confini, materiali e ideologici, in forza del potere utopico proprio dell'arte. Una concentrazione di immagini e suoni in divenire, che tende ad inventare un luogo d'amalgama, omogeneo e continuo, manipolando alcuni frammenti autonomi della realtà concreta, di fatto suddivisa in aree distinte, tradizioni ed idiomi diversi.

Perchè se il computer conosce un linguaggio universale, l'uomo non ha saputo ancora, nelle relazioni quotidiane, banali od ad alto livello, trovare un esperanto praticabile e praticato che cancelli l'antica maledizione della torre di Babele.

Alla pluralità linguistica si accompagnano le piaghe oscure dell'irrazionale e dell'inconscio alimentando quei contrasti e quelle lacerazioni, cui l'umanità così spesso soggiace, nonostante il lodevoli sforzi condotti in direzione opposta.

La tecnologia elettronica, che si modella sui parametri degli organismi viventi e del reale, contiene in sè il principio della comunicazione. Lo slancio creativo ad essa associato può fornire un'indicazione teorica per colmare i vuoti abissali che persistono nella vita e nella storia dell'uomo contemporaneo. E se utopica può apparire nella realtà concreta, la composizione dei contrari, delle instanze opposte, apollinee e dionisiache che caratterizzazno ancora, nonostante tutto, il nostro andamento esistenziale, ebbene l'arte, per la sua naturale dimensione »oltre i confini«, può concedersi questa utopia.

Maria Campitelli

E' un totem per gli ebitanti del villeggio elettronico, une macchina per cerimonie particolarmente edatte a incontri al vertice trileterali.
Si tratta di una struttura progettata su moduli triengoleri che emette suoni ed immagini, generati da un computer, anch'essi basati su moduli triengolari.
Il Mixer tribale è provvisto di tre pulsantiere mediente le quali viene attivato il processo automatico per generare delle composizioni di suoni ed immagini.
Ogni pulsantiera è provvista di 12 tasti ad ognuno dei quali corrisponde un colore ed un modulo sonoro.
Sul monitors televisivi si sovrappongono triengoli dei colori selezioneti ettraverso le pulsantiera e contemporaneemente viene generate une parte musicale besete sui moduli essocieti agli stessi tasti.
12 colori e altrettenti moduli sonori che, in bese alle diverse combinezioni selezionete, si intersecenо e si modificeno creando entità visive e sonora in continua mutazione.

Piermario Ciani e Meuro Grazieni

MIXER TRIBALE

Stammes-Mixer

Friaul-Julisch Venetien

Es handeit sich um ein Totem für die Bewohner des eiektroniachen Dorfes, eine Zeremonienmaschine, die sich besonders für triiateraie Gipfeigesprä-che eignet.
Die ganze Anlage ist aua dreieckigen Komponenten zusammengesetzt und bietet computergenerierte Töne und Biider an, die ebenfaiis aus dreieckigen Elementen aufgebaut sind.
Der Stammes-Mixer verfügt über drei Tastaturen, von denen aus man den automatischen Prozeß aktivieren kann, der die Ton- und Bildkompositionen erzeugt.
Jede Tastatur besteht aus 12 Tasten, denen je eine Farbe und ein Tonmodui zugeordnat sind.
Auf dem Bildschirm überlagern sich die Farbdreiecke, dia über die jeweiligen Tasten angewähit wurden, und gieichzeitig wird ein Musikteii aus den zugeordneten Tonmoduin generiert.
12 Farben und Tonmoduln überlagern und modifizieren sich auf der Grundlage der gewähiten Kombinationen, wodurch visueile und akustische Zustände in dauernder Veränderung entstehen.

PC e il PC

Alessandro Del Puppo

PC, e non mi riferisco a un computer, è felicemente noncurante di falsi problemi del tipo: "è meglio continuare a fare pittura (non sappiamo come, ma sappiamo ancora come giustificarla e venderla) o dedicarsi ad altro?". Non sapevo neppure che avesse realizzato dei dipinti, tanti anni fa. Ma chi non ha scritto almeno una poesia, verso i sedici anni?

Forse stavo scrivendo anch'io una poesia quando, intorno alla metà degli anni '80, venni a conoscenza della mail art e del progetto TRAX. Ancora oggi non saprei dire come. Ricordo però molte altre cose: la new wave, i numeri di *Rockerilla* con gli articoli di Vittore Baroni e quelli di *Frigidaire* con i fumetti di Andrea Pazienza; inoltre, un'estetica oscura che traeva i propri stilismi dal pesante nero delle fotocopiatrici e dal *cut up* (non ancora *cut and paste*, attenzione, il primo Mac è solo del 1985 e costava cinque milioni dell'epoca). E poi i suoni molto sintetici del DX7 e del TR606, i CCCP nella prima formazione, l'EP di *Ortodossia*. Anche il PET e il VIC20 della Commodore, quelli sì.

PC era un nome che circolava come un fantasma insieme a quelle strane sigle, è bello, pensavo, c'è qualcosa che sfugge alla logica economica secondo la quale sopra ogni capannone o dentro un listino di borsa c'è una sigla e dietro quella il mistero del profitto o della catena di montaggio. Qui no, il problema non stava *dietro* la sigla ma *dentro*, per come si usa. Ad esempio, per la dimensione parodistica e *nonsense* celata nell'ostentazione di procedure aziendalistiche: comunicati stampa, statistiche, resoconti, diagrammi; e quella profetica di un lessico che, fanno ora quasi vent'anni, parlava di network, modularità, flessibilità.

Negli stessi anni PC si mette davanti a una tastiera e a un monitor e passa del tempo compilando programmi in basic. Uno di questi è un generatore d'immagini, raffinate quanto possono esserlo quelle stipate

entro i sedici o sessantaquattro kilobyte di memoria e per uno schermo con pixel grossi come fagioli. Ne sortiscono *patterns* geometrici molto semplificati, che tengono delle videate di *Space Invaders* come dei decori etnici o dei tessuti copti (d'altra parte, la griglia dei pixel è omologa alle maglie di un tessuto).

Strana commistione, dove il massimo di tecnologia disponibile familiarizza con le risorse decorative primordiali, con il loro rincorrersi di palmette. Alla base di ogni linguaggio visivo, compreso quello generato "in autonomia" da un elaboratore, sembra agire davvero l'impulso arcaico del senso dell'ordine.

Da questi motivi PC ricava sfondi e decori per cartoline e in tal modo induce un ulteriore grado di familiarità, quella della comunicazione postale. Si tratta di un uso inconsuetamente morbido del mezzo elettronico: addomesticato, nel senso dell'etimo.

In maniera analoga agisce anche il totem del *Mixer tribale* (1987): un ordigno/scultura cela un generatore di immagini e suoni pilotato da tre postazioni. Il tutto, sta in guscio con un rutilante decoro policromo benevolmente concesso alla manipolazione del pubblico: il quale è reso partecipe a un cerimoniale simbolico e comunitario che propone inni nazionali e canti popolari e stemmi cittadini dell'Alpe Adria. Ma cosa succedeva? Forse che PC stesse diventando accomodante?

La risposta (no!) si trova in due lavori del 1989. *L'ombroso mutante ritratto* è un buon *pun* dietro cui sta la figura austera di Cesare Lombroso (Verona 1835-Torino 1909), lo psichiatra politicamente scorretto autore di *Genio e follia* (1864) e *L'uomo delinquente* (1876) - testi fondamentali della cultura materialista e tardo positiva di fine secolo (quell'altro, l'800) - autore del tutto impresentabile fino a poco tempo fa (solo da qualche anno vi è una buona raccolta delle sue opere).

Ecco cosa prevede l'intervento. In tempo reale PC cattura i volti del pubblico con la video camera. Con l'ausilio di un software da lui curato, digitalizza l'immagine, sdoppia il volto, ne prende una metà, la rovescia, annulla la naturale asimmetria di ogni faccia, e - signori e signori - ecco a voi il criminale, il mostro!

La prassi è da baraccone di fiera o da caricaturista sotto il campanile di Giotto. Rimane l'interrogativo circa l'intrinseca, gratuita idiozia non già di un simile dispositivo: quanto del pubblico disposto a spettacolarizzare il proprio volto, compiaciuto del *monstrum* celato in noi, disvelato da una macchina, scovato dall'ironia.

Duchamp affermava che non ci sono risposte poiché non ci sono domande. PC per telefono mi spiega il funzionamento della *Cabina*

video mod. 89. Non faccio domande, prendo appunti e metto giù alcuni disegnini. Poi mi arriva il plico con tutta la documentazione e noto la sorprendente affinità tra i miei schizzi e quelli del progetto di PC.

Quando si dice avere le idee chiare e semplici. Un pisciatoio di immagini e rumori. Un vespasiano *high tech* dove la parete smaltata è sostituita da uno schermo e dove, anziché liberarci dal soverchio, imbarchiamo un pieno di stimolazioni sensoriali. In caso di impellente necessità. Magari nel bel mezzo di un prato fiorito, di una silenziosa rupe scoscesa, davanti al sole che tramonta sul mare. Una cabina dove non si telefona, non si piscia e non si chiedono né si ottengono informazioni: una cabina che *distra*e.

Il bersaglio polemico verso la ridondanza comunicativa e il disgusto dell'informazione incontrollata, infine priva di senso, è così scopertamente dichiarato che non vale la pena di insistervi. Potremo mai installare un giorno la cabina di PC? Ne avremo realmente bisogno, o qualcuno avrà già garantito per noi un monitor, una telecamera, un terminale, ovunque ci troveremo, per aggiornarci istantaneamente sul nulla?

"Provocatorio", "alternativo", "underground" sono tre parole che candido alla perpetua rimozione dal vocabolario della critica (ve ne sarebbero molte alte, tipo "evento"; e purtroppo c'è ancora chi si aggrappa al salvagente verbale della "materia", dell'"ispirazione", della "sincerità", e pure del "lirismo"). Credo che adoperare simili locuzioni per PC sia tributare al suo lavoro un ben misero riconoscimento. C'è qualcosa di autocommiserativo e piagnucoloso, in quelle etichette.

PC ha un talento irriverente ed irrisorio e ha capito che questa è l'unica moralità possibile. Vale a dire, è l'unica possibilità di discutere le condizioni reali della produzione artistica: i limiti e i ruoli dei suoi operatori, il linguaggio e le convenzioni comunicative che ci sono date.

Nell'ironia c'è l'indispensabile distacco che permette il controllo delle emozioni dinanzi all'oggetto. Il lavoro di PC è il vaccino più efficace per ogni febbricitante retorica di espressionismo e di cedimento emotivo. La cultura figurativa italiana ne ha sempre avuto bisogno.

Senza dover qui ricordare la mestizia infinita e terrosa di certe operazioni "poveriste", come l'afflitta supponenza accademica di taluni neofigurativi o neoespressionisti.

"Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più sarà un uomo profondo (...) Non ridere nel vedere uno che ride (plagio inutile), ma ridere nel vedere uno che piange": è Aldo Palazzeschi, il testo è il *Manifesto del controdolore*, l'anno di grazia il 1913, la rivista dove compare è *Lacerba* (e anche allora ci si chiedeva: L'acerba? Acerba?).

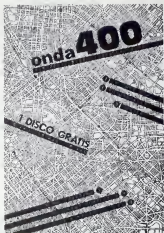
Conclusione. (Conclusione?) L'unico *Gesamtkunstwerk* possibile è quello che, in nome del *no copyright* e di un ricettario alquanto povero (carta, inchiostro, timbri, adesivi; informatica domestica) divora l'individualità creatrice e l'aura circonfusa dell'opera d'arte. Fatto ancora più importante, PC riesce a compiere tutto ciò senza assumere toni apocalittici o pose politiche ma affidandosi con fanciullesca irresponsabilità a un sardonico *esprit de finesse* che si muove attraverso tripli sensi o negazioni di senso, anacoluti, eterogenesi dei fini.

"Sacralizzarne cento per desacralizzare l'uno", cito da uno *sticker* dedicato al duchampiano Robert Mutt, nume tutelare di ogni cortocircuito comunicativo. Identifico in questo slogan buona parte del lavoro di PC e della sua generazione. Quella che ha reagito ai toni seriosi dell'*engagement* universitario-borghese del sessantotto e del suo eccesso di citazioni (Marcuse, Mao Zedong, Lenin), sbandierando lo stupore proletario della liberazione della parola, il balbettio infantile esacerbato in luogo delle petizioni di principio e delle mozioni d'ordine (ricordate? "I Lama stanno nel Perù"); oh sì, è doveroso dichiararlo ora, il '77 ha avuto come referente mica Deleuze e Guattari, ma il *Fanciullino* di Pascoli. Per fortuna.

Due diverse riprese del *Mixer Tribale*.

115/220, Ondo 400, 50%: audio-fanzine with mutant numerical title, devoted to underground music, comics, poetry, punk-dada collages and urban hysteria from the deep provinces. *Fanzinerie, Interzone Visive, Fonzo Italia*: conventions, exhibitions and meetings on self-produced zines and underground graphics. *Unexpected Communications*, diaristic postal fanzine published very irregularly. *Usmis*, a magazine of revolutionary cultures from Friuli and the whole planet.

FANZINANDO

115/220, Onda 400, 50%: audio-fanzine con titolo numerico mutante, dedicate a musiche underground, fumetti, poesia, montaggi punk-dada e isterie metropolitane dalla profonda provincia. *Fanzinerie, Interzone Visive, Fanza Italia*: convention, mostre e incontri sull'editoria periodica amatoriale e la grafica sotterranea. *Comunicazioni impreviste*, fanzine postale diaristica ad uscita irregolare. *Usmis*, rivista di culture rivoluzionarie friulane e planetarie.

Nel 1979 mi metto in testa di trasformare in libro illustrato un testo di Giancarlo Martina e "Popi" Propedo dal contenuto polemico e con un titolo di influenza punk "No more vecio friul, no more gnuf friul". Con la fortuna e la sfrontatezza dell'inesperto riesco pure a trovare un editore ma poi lo sfianco con le infinite difficoltà di un progetto troppo complesso e ambizioso e alla fine rimango senza editore e con una montagna di materiale inedito. Ma la voglia o, per meglio dire, la necessità di esprimermi e di pubblicare i miei deliri verbo-visivi si concretizzerà nel giugno 1980 con l'uscita del primo numero di una anomala fanzine la cui testata coincideva effettivamente con un numero, che variava di volta in volta.

115/220 è il primo numero, ovvero il voltaggio della corrente elettrica italiana e anglosassone, utilizzato dapprima come titolo di una canzone dei Tampax, mitico gruppo del Great Complotto di Pordenone. Questa rivista di 44 pagine stampate ad un solo colore e al tratto (per risparmiare!), diventa in qualche modo la fanzine del Great Complotto ma al tempo stesso mette insieme vari materiali di alcuni collaboratori della defunta rivista underground "Puzz", creando così un trait d'union tra la nuova cultura di ispirazione punk e new-wave e la rivista "negazionista" portatrice di teorie post-situazioniste e collegata ai gruppi più radicali dei primi anni '70.

Onda 400 è l'onda del cervello che sovraintende ai non-sensi e alle assurdità, oltre che il secondo numero-testata con allegato un 45 giri di alcuni dei gruppi del Great Complotto, oggi ricercata tra i collezionisti e pagata molto ma molto di più delle 2.500 lire del prezzo di copertina di quando è uscita nel novembre '80.

50% non era uno sconto ma la versione "standard" del terzo numero-testata nato nel 1981 questa volta dalla collaborazione con Vittore Baroni, oltre al solito Great Complotto. Ci eravamo equamente divisi le pagine, il disco allegato e le copertine, ovvero 50% a testa anche per le spese e poi avevamo creato anche una versione 100%, ovvero una edizione numerata e limitata a 100 copie contenente opere originali di vari artisti.

Nella primavera del 1990 esce il numero 0 di *Usmis*, "sfuei par una gnove culture furlane" (foglio per una nuova cultura friulana) a cui ho collabo-

rato anche in seguito progettando la testata, qualche titolo e alcuni fregi interni fino all'inizio del '95, quando esce il numero 5, quello che sarà poi l'ultimo numero di *Usmis*, trasformato nel frattempo in "riviste par culturis rivoluzionariis furlanis e planetariis" (rivista per culture rivoluzionarie friulane e planetarie), di cui curo quasi interamente l'aspetto visivo.

Alla fine del 1990 mi sono regalato il primo computer "professionale" completo di stampante laser. Più o meno nello stesso periodo ho iniziato le pubblicazioni di *Unexpected Communicotion*, una anomala rivista aperiodica e semiprivata uscita in varie decine di numeri nell'arco di circa due anni. Si è trattato in gran parte di un bollettino di risposta alla mail art ricevuta, frammenti delle missive di centinaia di corrispondenti, riassemblate in forma scritta o come collage e ridistribuite agli stessi che mi avevano scritto. Il formato, l'impaginazione e il colore della carta cambiavano quasi ogni volta e non sempre i destinatari erano gli stessi dei mittenti. Spesso diventava quasi un organo di stampa del progetto Stickerman a cui si sovrapponeva nelle mie attività di quel periodo.

Dal '92 al '94 a cavallo tra ottobre e novembre, all'interno di Editexpo la fiera del libro di Pordenone, si è svolta *Fonzinerie*, una rassegna dell'editoria sotterranea che comprendeva ogni anno una mostra storica e un catalogo con vari testi in tema, curati e impaginati da me, e alcune performance alla Pop House organizzate da Gino e Attilio di Arcinova. Non mi risulta che ci siano state analoghe iniziative che abbiano altrettanto approfondito lo studio del mondo delle fanzine, quindi i tre cataloghi che ho realizzato in quel periodo sono il "non plus ultra" sull'argomento e non tanto per mio merito quanto per l'altrui scarso interesse verso il variegato e bistrattato mondo delle fanzine.

In anni più recenti, pur cercando un'immagine più professionale con AAA Edizioni, ho tenuto costantemente e appassionatamente d'occhio le pubblicazioni sotterranee, infilandole in molti dei libri pubblicati e rendendole protagoniste di due titoli: *Editorio Trosh, guido illustroto olle peggiori riviste* uscito nel 1996 e *Il movimento del settontosette, linguoggi e scritture dell'olo creotivo* di Claudia Salaris, uscito nel 1997.

Fanze ganze

Pablo Echaurren

Unexpected Communication 16.292.

Diciamo innanzitutto che Piermario Ciani si inscrive in una fulgida gold old tradizione di persone che c'hanno il proprio loro destino tatuato profonDNAmente nel cognome. Faccio qualche scampolo di esempiolo elencando il magistrato Bruti Liberati, l'ammiraglio Battelli, il provveditore agli studi Boccia, il macellaio romano Feroci, il ladro della "casa del tortellino" Stefano Spaghetti (cfr. *Il Corriere della Sera* del 20-07-2000), il turista neozelandese David Allock a cui nel 1990 fu spillato un milione per una porzione di lasagne, aggiungere[illegible] [illegible] i [illegible] di [illegible]-

tello (provincia di Grosseto) Tirchi e Bellocci se non ignorassi del tutto se siano per davvero sparagnini e taaanto carini. Ciani di suo fa pensare alle riproduzioni cianografiche, a quella tecnica dannata, di un'annata ormai trascorsa, di quando le fanzine non si chiamavano ancora così, di quando c'erano le sbarbine in minigonna a far girare il ciclostile e i più maniacali autoproduttori estraevano i loro under giornali dai tanfi ammoniacali della cianografia la quale permetteva stampati di grandi formati, lenzuolati XXXL. Ciani, a sua volta, ne ha fatte di fanzine, le ha pure raccolte, collezionate, archiviate, sniffate, propagate, spacciate per high cultura che altri le considerano only fetida low spazzatura. Ricordiamo e contempliamo alcune testate che sono state vere e proprie capocciate, craniate date dritte sulle gengive sanguinanti, sui denti traballanti e alle menti dormienti, letargizzate, lobotomizzate, robotizzate,

Unexpected Communication [illegible]

115/220 è il voltaggio usato dagli strumenti interagenti nel sabotaggio attuato dal Great Complotto che sarebbe quello orchestrato dai Mind Invaders, un gruppo musicale inesistente ma assai muy insistente nell'affermare la propria vitalità e scompaginare il porcomondo delle sonorità ammaestrate, asservite alla voce del fetentone. *Onda 400* è la potenza d'urto dello tsumani che si abbatte inesorabile e devastante sui subumani che si ostinano a ascoltare muzak rassicurante per scalate in parade che sono merdate di cordate mafiose. *60's*, oltre al fatto di esse-

re diviso in due parti convergenti fifty-fifty, mi illudo che alluda all'impiego dimezzato dei cervelli che, poverelli, sono sotto impiegati dai loro legittimi proprietari impegnati solo nel conteggio del pareggio, nel cazzeggio in ufficio, nello smaneggio per raggiungere il quorum dello stato. *Trax* è arte purissima e immateriale (come si conviene alle divinità), presente in ogni luogo e da nessuna parte, ubiquità e interattività, variabilità a componibilità illimitata, insomma Art X rated, proibita ai timorosi, agli artisti egotisti che temono di perdere l'identità e la verginità mescolandosi alla collettività, mentre ritroverebbero un pizzico di vivacità da infondere alla propria esausta creatività incentrata su una soggettività estrogenata, anabolizzata, spompata prima di essere tumorata per sempre, pax all'animaccia loro. *Trax* è invece un sistema modulare molecolare operativo in cui ognuno è frazione di una coalizione, di

Unexpected Communication 170592.

una estroflessione che non sarà mai vana ripetizione per catturare e carezzare il mercato bacato. *Comunicazioni impreviste* sono lettere circolari prodotte in pochi esemplari e destinate ai corrispondenti conniventi con un progetto volutamente autoreferenziale demenziale tipo inviare un numero speciale in cui l'unico testo riportato recita così: "Oggi non ho niente da dire ma voglio dirlo lo stesso". Mi pare quasi di rimembrare e rivangare il cadavere squisito di quando nel lontano Settantasette io giovane fanzinaro casinaro e imbiano romano e penultimo [illegible]

metropolitano distribuivo alle manifestazioni del sabato pomeriggio un foglietto con su scritto "Libertà per i compagni arrestati per aver distribuito questo volantino". E chi lo riceveva imprecava contro le abominevoli probabili sevizie inflitte delle polizie associate nell'opera di repressione d'ogni libera espressione senza cogitare che se lo stavo dando, il volantino, non ero stato che dico arrestato, ma manco fermato, interrogato, spintonato o altro surrogato di violenza. Era un modo come un altro per attuare lo smontaggio di un linguaggio che si era pietrificato in un rituale esiziale, non dissimile da quello ministeriale, curiale, pontificale. Ficcarsi nelle interzone della comunicazione è la tecnica più appropriata per una lotta di lunga imboscata, per quella strenua tenzone che viene ancor oggi combattuta contro il padrone del vapore, against l'eterno suo servitore, il timo-

Unexpected Communication [illegible]

niere del vaporetto che non vuole collegare alcunché ma mantenere l'isolamento tra ghetto e ghetto. Finché ci sarà chi vuole comprimere l'esistente in uno schema grafico ordinatino e perfettino, superprotetto dal moschetto dell'impaginazione al potere, esisterà un sovvertitore della quiete pubblica, della rete di recinzione che tiene prigioniera la sete di pubblicazione senza autorizzazione. I nicciani non sono più solamente i sagaci seguaci di Friedrich Nietzsche, ma i fanatici aficionati di Piermario Ciani.

Facevamo una fanzine

Giacomo "Spazio" Moietta

Unexpected Communicotion 230792.

Ho incontrato Piermario per la prima volta alla fine degli anni '70. O forse era all'inizio degli anni '80... beh! Poco importa. Ricordo però con esattezza che facevamo una fanzine e che mi fece l'impressione di un extraterrestre. Era un vulcano di idee e per me, allora, tutte assolutamente non convenzionali. Attraverso lui (e poi con il suo sparring partner Vittore Baroni) conobbi per la prima volta un mondo artistico parallelo a quello reale, ma altrettanto vero più della stessa realtà. Un mondo che frequento con estremo godimento ancora oggi. Un mondo costituito

da: network di mailartisti, musicisti protopunk, scalmanati performer, giornali underground, fanzine, collezionisti di timbri, disegnatori di fumetti, nomi multipli, astronauti autonomi e... cazzo mi è assolutamente difficile ricordare tutto. Comunque sia, sono assolutamente conscio che quell'incontro ha trasformato totalmente il mio stile di vita. Ho capito che potevo credere nelle mie qualità di artista, indipendentemente dal mezzo espressivo che usavo. Nel corso del tempo ho realizzato che Piermario è stato sicuramente una delle persone che più hanno influenzato lo stile del mio lavoro e non parlo assolutamente dal punto di vista pratico (non ho mai amato copiare), ma di uno ben più importante: quello mentale! E se oggi sono uno spirito libero decisamente è colpa anche sua!

Unexpected Communication 230493.

Ritratti naaniani („Naonian portraits"), photographic documents of the early punk-new wave scene in and around Pordenone, Italy. Record covers, photographic comics stories, images treated with Rank Xerox 6500. The State of Naon, an independent state of the mind but also a physical place, a multivalent club for concerts, exhibitions and drinks. *Italian fresh flesh flashes*, photographic reports from the underworlds of dark, glam, skin, mod, rockabilly and more.

THE GREAT COMPLOTTO

***Ritratti naaniani*, documenti fotografici della prima scena punk-new wave a Pordenone e dintorni. Copertine discografiche, fotoromanzi, manipolazioni delle immagini con Rank Xerox 6500. Lo Stato di Naon, stato mentale indipendente ma anche luogo fisico, locale multivalente per concerti, esposizioni e degustazioni etiliche. *Italian fresh flesh flashes*, fotoreportage di fauna dark, glam, skin, mod, rockabilly e altro.**

THE GREAT COMPLOTTO

Finalmente avelato uno dei più grandi misteri della musica leggera italiana. Il nostro rock-detective Giacomo Mazzone racconta con dovizia di particolari la storia di quella che rimane, sospeso ogni giudizio, la più numerosa aggregazione di cervelli abarbi.

Un'altra sezione del **Great Complotto** è quella dislocata a Udine sotto il falso nome di **Trux**, via Latisana 6, 33032 Bertiolo (Udine), che si occupa delle pubblicazioni legate a Pordenone ed ai suoi gruppi. La storia di queste pubblicazioni inzia nel giugno '80 con **115/220**, una rivista di 42 pagine, con un fotoromanzo di ambientazione pordenonese, una sfilata di moda maschile-femminile alla Tequila e dei disegni tardopolitici di Max Capa.

Il numero successivo della rivista già cambia nome e si chiama **Onda 400**, ha sole 28 pagine, ma in compenso contiene un 45 giri extended play contenente un brano a testa di «**110011101/ Mind Invaders/Sexy Agels/ Andy Warhol Banana Technicolor/Fhadolta**». E' realizzato in collaborazione con **Poesia Metropolitana** di Milano e pubblica un altro fotoromanzo con Ado dei **110011101** come protagonista.

La terza puntata di questa Iliade a fumetti è **50%** (pubblicato anche in doppia versione completa come **100%**). E' un numero double face, realizzato in collaborazione con LT. Murnau, alias Vittore Baroni, e contiene 32 pagine di cartoline, adesivi, badges, puzzles, passatempi + un disco a sorpresa (a caso fra **Ice & Iced, LT Murnau** o **Mind Invaders**). Il suo doppio, vale a dire **100%**, costa diecimila lire e contiene tutti e tre i 45 giri oltre ad alcune sorprese ulteriori.

La quarta e recentissima versione (mai uguale a sé stessa) è una semplice cassetta intitolata **6** che si può leggere anche come **Sex**, in cui infatti di sesso si parla a iosa.

O almeno questo era nelle previsioni. Dalla fase progettuale a quella pratica, il progetto ha cambiato nome diventando **Trax 1081 - Vietato ai minori**. Resta comunque sempre una cassetta contenente pezzi di **010 111; 001... Cancer; Spirocheta Pergoli; Naif Orchestra** oltre che improbabili gruppi stranieri che si chiamano **Nocturnal Emission, Colin Potter** o **La Nuova Altaa**.

FRIGIDAIRE

Dicembre 1981. N. 13

Primo Carnera editore

Comune di Milano
Ripartizione Cultura
e Spettacolo

sotto il patrocinio della Biennale Cinema
di Venezia

Comune di Roma
Assessorato alla
Cultura

L'AMOUR FOU

Catalogo della terza edizione
del festival Altrocinema – 1982

AIACE

ALTROCINEMA '82 è stato organizzato da Romano Fattorossi e Giacomo Mazzone, in collaborazione con la Confederation Internationale du Cinema d'Art et d'Essai – (CICAE)

TRAX

Piermario Ciani

Reperto Naoniano 180, 181

Giovani naoniani, in prevalenza minorenni e legalmente inabili al sesso, si fanno i fatti loro all'interno e all'esterno della "Tequila" (antica sede del Great Complotto, anno 1980, località Pordenone). Qualcuno suona, qualcun altro pensa si stia girando un film.

Il regista non c'e, la sceneggiatura nemmeno. La musica c'era. Decine di testimoni possono confermarlo. Purtroppo non esistono reperti sonori ma le immagini parlano chiaro. Un montaggio aritmico, cadenzato da inserti pseudo subliminali. Solo un'antica, proibita tecnica pubblicitaria. Applicata ad immagini proibite. L'osceno sta altrove e il vocabolario ce lo nasconde.

Il filmetto è stracolmo di immagini che suggeriscono la musica. Per colonna sonora, soltanto l'ossessiva domanda di una bambina di due anni. Nell'anno dell'handicappato, qualcuno ha pensato a film per ciechi con colonne sonore per sordomuti. Nel pieno possesso delle loro capacità sessuali. Questo non si intravede nel film.

Chris Lutman

Titolo Reperto naoniano 180, 181 formato superotto regia Piermario Ciani anno 1980/81 fotografia Piermario Ciani interpreti The Great Complotto produzione Trax durata 20' – 10'.

Sopra: in primo piano Plastic Girl con alcuni amici, Pordenone, 1979. A destra: Cinzia.

Dopo lo stravolgimento mentale provocato dai *workshops* e dalle altre iniziative estive di *Venezia '79 - La Fotografia*, in settembre vado a Pordenone per scattare altre foto da inserire in quel libro che mi ha impegnato per tutto l'anno ma poi non è mai stato pubblicato. Arrivo alla Tequila, sede del Great Complotto, praticamente deserta perché lo "Stato Maggiore" e alcuni adepti erano in pellegrinaggio a Londra dove, tra l'altro, cercavano sfacciatamente di vendere un disco

punk agli inglesi, assistiti da un debuttante Red Ronnie che si dilettava a fotografare il loro "Concerto di Cartone" in Portobello Road.

Assente la Sssantisssima Trinità, ovvero Ado-Gibson-Xox, la reggenza della Tequila era stata temporaneamente affidata a Plastic Girl che, contrariamente a quanto poteva far pensare il suo nome d'arte, era un indiavolato maschio punk sedicenne già batterista degli HitlerSS e ora leader dei Waalt Diisneey Production, un trio che aveva appena formato con altri due ragazzini quindicenni.

Plastic e la sua band sono stati i primi soggetti del Great Complotto che ho fotografato e ciò ha segnato l'inizio di una collaborazione che ha cambiato la mia vita ed è durata anni, tra fotografie, mostre, fanzine, copertine di dischi e tanti oziosi pomeriggi attraccati al "Molo" di piazza XX Settembre.

Circa un anno dopo il mio primo impatto col Great Complotto, vinco il primo premio ad un concorso fotografico e in seguito, agli inizi del 1981, presentato da Elio Bartolini inauguro la mia prima personale a Udine con

Sopra: Ado e Miss Xox all'interno della Tequila, Pordenone 1979. A destra: Davide Toffolo, promettente cantante e fumettista dietro le quinte del Teatro Verdi, Pordenone 1983.

le fotografie dei giovani pordenonesi facenti parte della serie *Ritratti naoniani*, ovvero immagini fotografiche successivamente riprocessate con la fotocopiatrice a colori.

Qualche anno più tardi, più o meno con gli stessi soggetti e

attingendo ancora al Great Complotto, ma facendo più attenzione al look, ai particolari dell'abbigliamento e agli altri segnali di appartenenza alle diverse bande giovanili, tecnicamente ho fatto un passo indietro proponendo una serie di fotografie bianconero dal titolo *Italian Fresh Flesh Flashes*.

Inizialmente era previsto almeno un capitolo di questo volume dedicato alla fotografia perché rappresenta una parte preminente delle tecniche che ho utilizzato per esprimermi, specialmente considerandone le contaminazioni con altri strumenti e mezzi come il collage, l'elaborazione xerografica e la fotografia digitale, in un percorso incrociato in cui ho prodotto immagini con procedimenti manuali, fotochimici, fotostatici, elettronici e digitali. Un nomadismo tecnico che tuttavia si può comunque ricondurre all'interno del vasto mondo della fotografia, intesa come "scrittura con la luce" e quindi delle immagini che nascono attraverso un obiettivo, che sia quello della reflex o dello scanner. Eppure le mie foto non sono mai state il frutto di un'operazione distaccata, puramente fotografica, come il fotoreporter che arriva sulla scena, scatta e se ne va. I ragazzi del

Great Complotto li ho fotografati per anni e nel frattempo non fotografavo altro, casomai facevo anche le fanzine collegate ai gruppi "naoniani", gli progettavo le copertine dei loro dischi o inventavo il gruppo inesistente dei Mind Invaders, ossia ero uno di loro, con le dovute e ovvie differenze, ma ero uno del Great Complotto, anche quando non esisteva più e ho contribuito a far decollare lo Stato di

Naon, un locale notturno che ne aveva raccolto l'eredità, dove per qualche anno ho organizzato regolarmente mostre ed altre iniziative.

Più che un artista o un fotografo o un grafico o altro, mi ritengo un costruttore di mondi paralleli, un creatore di situazioni fantastiche, liberate, estreme, che attraversano la mia vita e le mie varie identità, che si innestano nella banalità della vita quotidiana e ne mitigano le asprezze e i dolori con un hic-et-nunc meno soggetto alle bassezze e compromessi di cui ogni adulto sano e consenziente ne conosce la portata. Dallo Stato di Naon a Stickerland, dai Mind Invaders a Luther Blissett, ho usato la macchina fotografica per documentare i miei viaggi in paesi fantastici, ho fotografato luoghi che neanche Peter Pun (il fratello di Elis Uonder) è riuscito a vedere e ho fotografato persone che risultano invisibili alle normali pellicole.

A sinistra: sfilata di moda al Fashion, Trieste 1983. Le T-shirt sono disegnate a mano dallo stesso Piermario Ciani. Sopra: ritratto di Piermario del 1979.

- MAR. 1986

I protagonisti: Piermario Ciani con le foto punk,

FAMIGLIA CRISTIANA

Poco più in là le fotografie di Piermario Ciani ci portano ai nostri giorni e fissano immagini di gruppi e di solisti, di moda e abbigliamenti, di pose provocatorie e irridenti di punck e rockabilly, di ragazzi col ciuffo e di dark tenebrosi.

- MAR. 1986

Fumetti a Treviso per il rock

"Trevisocomics", l'annuale rassegna del fumetto e delle comunicazioni visive, che si svolgerà dal 9 al 23 marzo nel Salone del Palazzo dei Trecento, sarà quest'anno dedicata al fenomeno che da trent'anni e più coinvolge i giovani: la musica rock. La mostra, che è intitolata On the rock - Onde rock

ritratti fotografici di Piermario Ciani; gli oggetti del rock, cioè magliette, camicie e altri collezionismi; il cinema e il

A documentare come vivono il loro 'rock quotidiano' i giovani delle città e della provincia italiana ha provveduto la mostra fotografica di *Piermario Ciani*, da anni attivo nel campo delle produzioni audio-visive indipendenti, che ha ritratto senza forzature sensazionalistiche abbigliamento e atteggiamenti di rockabilly, punk, mod e neo-psichedelici, in istantanee che nulla hanno da spartire con il glamour artefatto delle rockstars

ON THE ROCK

ROCK

i ritratti fotografici di Piermario Ciani chiudono la rassegna offrendo una risposta immediata, a colpi di realtà, a un mondo che si nutre e si è nutrito spesso soltanto di fantasie e falsi eroi.

usando la macchina fotografica come occhio imparziale che cattura, fissandole per i posteri, immagini di archetipi memori di fantasmi suburbani di vago sapore anglo-sassone riscontrabili nelle squallide periferie cittadine della bassa Val Padana.

LECCE
CASTELLO DI CARLO V
13/28 LUGLIO 1985
BARI
CASTELLO SVEVO
12/20 OTTOBRE 1985

FOTOGRAFARE LA MUSICA

Ma se la «trasformazione» è in agguato, risulta, allora, più che ovvio domandarsi — in era telematica — quale sarà poi il futuro del medium, convinti come siamo di quell'accelerazione esasperata che caratterizza il mondo contemporaneo. E **Piermario Ciani** dà quasi una prima risposta al nostro quesito, con questa serie di *ritratti naoniani*, in cui la fotografia non è più il punto finale del procedimento, ma una sorta di «*rampa*» da cui partire per un'attuazione esasperata del «concetto di riproducibilità». In tal modo, il pretesto del lavoro del fotografo non è soltanto

l'attività del Great Complotto di Pordenone e la sua musicalità *new wave* ma anche — e principalmente — la possibilità dell'uso di *repliche xerografiche a colori* che ci restituiscono con fedeltà quel mondo musicale, in una sorta di infatuazione americana che accentua ogni cosa, esasperando l'artificialità del colore e dando all'immagine i suoi «connotati irreali».

La scatola magica, quindi, continua a fare miracoli, dilatando — paradossalmente — le capacità fisiche dell'uomo, e dimostrando che può esserci un'ulteriore mutazione anche al di fuori dello specifico «contesto». E mentre *suona la musica* (ma poi, quale musica?), dalla memoria — quella personale e quella collettiva — emergono il recupero delle tecniche off-camera di Ugo Mulas e la continua «ridiscussione» di Man Ray, oltre che la splendida annotazione di Susan Sontag che afferma: «Ci vuole più tempo a invecchiare per le fotografie che per le parole», constringendoci, così, al silenzio.

Toti Carpentieri

Una funzione di commento e integrazione assumono le colorxerox e le foto b/n di Piermario Ciani; una visitazione tra le «band» sconosciute della terra friulana, sublimate — rese subliminali — dalle tipiche esasperazioni da fotocopia e una carrellata di «new rockers» locali che, dell'antica grinta di Presley, han conservato solo il decoro epidermico; un ripiegamento

sull'originalità del look per tentar di uscire dal grigiore della quotidianità. Una vocazione indubbiamente acuita dagli scorci mostruosi, dalle distorsioni da grandangolo cui sono sottoposte... le vittime designate di Ciani.

Altrisuoni per altrimondi

Vittore Baroni

"È un mondo piccolo / Dopo tutto è piccolo / è un mondo favoloso / Ma è piccolo".
(Richard M. Sherman & Robert B. Sherman, *It's A Small World!*)

A volte le grandi avventure artistiche, i cambiamenti epocali nel gusto e nel costume, sono percepibili in forme più stimolanti e autentiche negli effetti che si producono alla periferia dell'Impero, anziché in ciò che avviene nelle capitali della cultura mondiale da cui hanno avuto - o si suppone che abbiano avuto - origine. Prendete, in ambito di musica popolare, il caso del punk, questo salto mortale con avvitamento all'indietro che nella seconda metà dei '70 ha affossato definitivamente i vacui barocchismi dei dinosauri dell'era Progressiva, riportando l'orologio del rock alle canzoni costruite su tre accordi (o anche meno, *one chord wonders*...) e allo sfrontato ribellismo del r'n'r primigenio. Londra e New York ancor oggi si contendono l'onore della prima scintilla che ha fatto esplodere la polveriera punk, ma le lontane province non erano certo rimaste in silenzio a guardare. E se i Sex Pistols festeggiavano navigando sul Tamigi la loro Grande Truffa del Rock'n'Roll, sulle sponde del fiume Naon, da qualche parte in una buffa penisola a forma di stivale per *dominatrix*, qualcuno rispondeva architettando un Grande Complotto: non solo un evento musicale, bensì un piano globale di futuribile "ricostruzione dell'universo" (o perlomeno di Pordenone e dintorni). Un fenomeno che, seppur di breve durata, ha mobilitato per alcuni anni centinaia di giovani, balzando agli onori della cronaca con articoli su quotidiani, grandi settimanali e sulle principali riviste musicali.

Il periodo a cavallo fra anni '70 e '80 ha visto in Italia, similmente a quanto stava accadendo oltre Manica, l'affermarsi di una rete di piccole etichette musicali indipendenti e di una moltitudine di gruppuscoli "nuovo rock" spuntati come funghi un po' ovunque: punk, new wave, tecno-

pop romantico e quant'altro. *1979 Il Concerto* (Cramps 1979), il doppio album dal vivo in omaggio a Demetrio Stratos, è una sorta di passaggio di testimone, lo spartiacque fra due ere, Banco e Guccini da un lato, Skiantos e Kaos Rock dall'altro. Ma se volessimo selezionare un unico lavoro discografico capace di restituirci appieno il clima di quelle movimentate stagioni, strette fra il gracchiare delle radio libere e le allucinazioni futurdada degli "indiani metropolitani", non sceglieremmo la musica ingenuamente fresca ma anche a ben vedere supinamente copiativa di tanti

Giovani naoniani (al centro Gianmaria, poi leader dei Prozac+).

giòstrammer e gionnirotten nostrani (vedi compilation come *Rock '80*, Cramps 1980), e neppure la (cronologicamente) tarda *Ortodossia* (Attack Punk 1984) dei CCCP destinati a futuri clamori, bensì un piccolo EP 7", ormai pregiata reliquia per collezionisti, spartito a metà fra i Tampax di Ado (Scaini) e gli Hitler SS di Miss Xox (Fabio Zigante), autoprodotto nel 1979 (ma "ideato nel 1977, registrato nel 1978") dalla Compact Cassette di Pordenone, il seme da cui avrebbe avuto origine il Complotto.

Un dischetto dalla rozza copertina in bianco e nero ritoccata a mano con pennarelli, in un delirio di (intenzionali) errori ortografici e orrori di "scorrettezza politica" ("Tampax nella fica", Hitler Jugen, Made in Vietnam by Napalm Records...), ma anche un lavoro che sfrontatamente fa di ogni vizio virtù, *mimando* un teatrino punk con cinica *vis* satirica. Siamo lontani anni luce dalle leccate confezioni e dalle aspirazioni manageriali

rampanti di etichette coeve come l'Italian Records o l'IRA, ovvero Bologna e Firenze intente a contendersi il ruolo di "capitale del rock italiano". Quel che conta qui è l'emozione del momento, lo sputo nell'occhio (alla Totò), il ruvido brivido adrenalinico, l'incosciente autoconsapevolezza ironica di teenager in pieno marasma ormonale, non ancora risucchiati dal grigiore dell'impieguccio nell'impresa di famiglia. Ci si appropria, storpiandola in un italo-english beffardo, della lingua inglese e di moduli comportamentali punk-new wave (i vestiti e i tagli di capelli eccessivi, la

Mess.

provocazione assurdista, i giochi di parole e i fantasiosi soprannomi, i tre accordi e la filosofia fai-da-te), ma portandoli alle estreme conseguenze, in un gioco autoparodistico che si colloca già ben oltre il trend nel mirino dei media. Facendosi gioco del ruolo della rockstar (ovvero trasformandolo in gioco) e del *music biz* visto col binocolo deformante della Profonda Provincia, i gruppetti di Pordenone, legati fra loro da un reticolo di amicizie, parentele e piccole rivalità, hanno intuito che l'unico modo vincente di rapportarsi con gli allettanti miti giovanilistici provenienti dalle grandi metropoli (subito fagocitati dall'industria dello spettacolo) è quello di contrapporre a questi una mitologia autoctona altrettanto fascinosa. Nasce così lo Stato (mentale) di Naon, che non si riconosce nell'ora di Greenwich e neppure nella moneta battuta dallo Stato Italiano,

ma che dispone di una sua industria dello spettacolo interna, potente e ramificata, nota come *The Great Complotto*.

Partendo da una canzone dei Sex Pistols, il critico statunitense Greil Marcus ha ricostruito una "storia segreta del XX secolo" (*Lipstick Traces*, 1989) in cui l'avventura punk si intreccia con le vicende dei movimenti artistici di rottura del '900 che possono esserne considerati i più diretti antenati, dal Dada al Lettrismo all'Internazionale Situazionista. Qualcosa del genere potrebbe essere tentato anche partendo dai riff esasperati di

Rendez-vous Ravage.

U.F.O. Dictator o *Slave Naked*, seguendo le numerose ramificazioni del Complotto (che giungono fino al presente, nel patrimonio genetico di gruppi come i Meathead di Teho Teardo e i Tre Allegri Ragazzi Morti di Davide Toffolo). Ma la concitata stagione che ha visto il rock, anche nel nostro paese, ringiovanire di colpo di vent'anni e tornare ad essere una musica alla portata di tutti, una forma espressiva in cui l'istinto prevale sulla tecnica e la spontaneità delle idee sullo sfarzo della strumentazione, è stata emblematicamente catturata anche con mezzi espressivi diversi dal vinile, ad esempio nelle fotografie di Piermario Ciani, frutto di una pluriennale *full immersion* nell'atmosfera di costante eccitazione che animava i concerti e la vita notturna nei centri nevralgici di Naon, dal "Molo" alla "Tequila" alla "via dei buchi imperiali".

Sono serie di foto in bianco e nero o a colori, queste ultime rese più aliene e metropolitane con manipolazioni nelle fotocopiatrici Xerox 6500 a colori contrastati e "gommosi", che ritraggono gruppi con nomi come Waalt Diisneey Production, Futuritmi o 0010110000010011, colti casualmente nei loro abbigliamenti e atteggiamenti più spontanei, oppure congelati con studiato sguardo-in-macchina, facendo il verso alle *photo sessions* delle grandi case discografiche. Alcuni scatti, come quello che vede un gruppetto di naoniani ambisessi allineati lungo la parete di un bagno

Sexy Angels.

con disarmante espressione di sfida, reggono il confronto con le più celebri istantanee del primo punk londinese. Invertendo il tragitto dal centro alla periferia, di rigore per questo tipo di reportage, i Ritratti Naoniani di Ciani passano con *nonchalance* da una mostra presso il circolo fotografico friulano di Udine (1981) ad una personale alla Galleria dell'Occhio di New York (1982): il mondo non è poi tanto grande (e non si parla ancora di Internet!). Più pertinentemente le foto finiscono anche, ritagliate in collage a metà strada fra i fotoromanzi di *Grand Hotel* e i *détournement* debordiani, sulle pagine delle fanzine *115/220* e *Onda 400* (con disco allegato), ideate e assemblate dallo stesso Ciani, oppure sulla copertina di dischi quali la seconda antologia del Great Complotto *IV3SCR* (Expanded Music 1983) o *Substitute* (Atelier de Montage 1987) dei soli Sexy Angels,

o nel progetto - mai realizzato - per il primo mitico album dei Tampax, con vero tampone estraibile da una vagina. Ciani non è stato però soltanto il fotografo "interno" di fiducia e il grafico-editore (semi)ufficiale del Complotto, bensì un membro a tutti gli effetti del collettivo e un collaboratore impegnato a vari livelli, nonostante la residenza fuori comune e qualche anno (e pelo di barba) in più rispetto alla bassissima media naoniana (15-20).

Il Great Complotto fa dunque il surf sulle nuove onde, macinando nel volgere di giorni e settimane più che mesi o anni diversi stili e generi

XX Century Zorro.

musicali: archiviato in fretta il prologo punk, si va dal futurock robotico alla Devo al rumorismo concettuale post-Throbbing Gristle, dal synth-pop ballabile a eleganti svenevolezze "new romantic". I gruppi cambiano nome, formazione e programma senza soluzione di continuità, eludendo le aspettative degli sconcertati addetti ai lavori, non usi a trattare artisti per cui il raptus dell'istante (il "Today System", secondo il lessico naoniano) conta molto più della logica di mercato. E a rendere ancor più enigmatica e confusa la mappa di volti e sigle, fanno la loro (s)comparsa già nel primo storico LP *The Great Complotto Pordenone* (Italian Records Service 1981), e poi in varie produzioni successive, i Mind Invaders, inafferrabile gruppo "fantasma" che vive esclusivamente nei comunicati stampa, nelle (fasulle?) foto promozionali, in complicati test e moduli d'ordine postale, in tracce sonore inesistenti

o contraffatte ad arte (ad esempio, gli Spirocheta Pergoli di Massimo Giacon si fingono "invasori mentali" nel dischetto allegato alla fanzine *50%*, spartita a metà con un altro gruppo immaginario, il "mio" Lieutenant Murnau).

Nessuno all'epoca sapeva che i Mind Invaders erano il personale complotto-nel-complotto di Ciani, salvo i pochi che si erano presi la briga di investigare a fondo, com'era accaduto a me, che proprio per valutare la possibilità di una collaborazione fra le nostre due band "virtuali" avevo incontrato Ciani per la prima volta a Bologna, sul finire del 1980, in casa

Giovane naoniano con le "Triestine".

dello spacciatore di dischi indipendenti Luciano Trevisan (futuro spalleggiatore dei Pitura Freska), presente anche Marcello Michelotti dei Neon, che mi avrebbe poi presentato Maurizio Fasolo dei Pankow, con cui avrei mixato il primo EP "plagiarista" di Lt. Murnau *Janus Head* (ma questa è tutta un'altra storia, come si suol dire). Pochi avrebbero scommesso, a quel punto, sul fatto che i Mind Invaders, operazione di meta-critica mediatica genialmente ispirata nella denominazione al videogioco *Space Invaders* divenuto poi oggetto di culto per gli affezionati del genere, sarebbero sopravvissuti di parecchio al lento disgregarsi del Great Complotto, che dopo i fuochi d'artificio iniziali si è disperso tra defezioni (Miss Xox) e rivoli funzionanti ad intermittenza.

L'interesse di Ciani verso entità immaginarie e la sua attitudine a "riscrivere la storia" (oggi il rock, domani il mondo) è stata del resto piena-

mente condivisa da altri "cervelli" del Complotto, come il chitarrista Willy Gibson, responsabile della rivistina (anch'essa "fantasma") *Musique Mecanique*, pubblicata in pochissime copie (a un aspirante lettore che inviava soldi per richiederla, con mossa surreale il microeditore ha rimandato il doppio dell'importo con la preghiera di non rompere più le scatole!), o come Ado, autore di mappe dettagliatissime di Naon, reticoli di strade e isolati che si dilatano a dismisura assumendo inquietanti dimensioni da megalopoli di un universo parallelo. Quella del Great Complotto è

Niki e la morosa.

una mobilitazione realmente "multimediale" che intreccia a modo suo arte e vita: la squadra di calcio in cui militano vari musicisti diventa la squadra naoniana degli Atoms For Energy (con relative figurine dei calciatori), l'abitazione veneziana di un simpatizzante diviene Agenzia Internazionale e ufficio di immigrazione di Naon, con tanto di Guida Ufficiale contenente cenni sulla lingua, la moneta, la storia, la cucina e i luoghi di interesse turistico dello Stato indipendente. Lo Stato di Naon è un mondo piccolo ma felice, efficiente, operoso. I giovani hanno assunto il potere, ma in maniera gioiosa e indolore (senza dover rinchiudere in campo di concentramento tutti gli over-30, come avviene nel vecchio b-movie di Barry Shear *Wild in the Streets*).

È rintracciabile nell'ambito delle avanguardie artistiche del XX secolo, dal Dadaismo fino a Fluxus e alla Mail Art, una tradizione utopico-libertaria,

di cui Ciani era probabilmente più consapevole di altri naoniani, che mira alla creazione di nuovi mondi o ambienti virtuali obbedienti a leggi proprie, rivoluzionando il modo abituale di rapportarci con gli spazi che abitiamo e i luoghi che ci circondano: pensiamo ai Merzbau di Kurt Schwitters come agli ambienti surrealisti di Salvador Dalì nel suo mondo-museo di Figueras, agli happening di Allan Kaprow e ai baracconi di cartapesta di Red Grooms, alle infinite stanze di specchi di Yayoi Kusama o Lucas Samaras e alla grande scultura a forma di donna di Niki de Saint-Phalle e

Ado Scaini nel suo ufficio della sede del Great Complotto, 1979. In seguito è diventato realmente un organizzatore di concerti.

Jean Tinguely visitabile all'interno da una porta nella vagina, agli interventi di impacchettamento di edifici e interi paesaggi di Christo e al *Labirinto Fluxus* di George Maciunas, un claustrofobico percorso obbligato pieno di trabocchetti e sorprese sensoriali. E ancora, in ambito meno "museale", pensiamo ai *light show* nelle cupole geodesiche dei tardi anni '60, alle vasche di deprivazione sensoriale e agli universi visionari della cultura lisergica, alla "musica infinita" di La Monte Young suonata per giorni e giorni in ambienti con odori e colorazioni appropriate.

In tutti questi progetti ricorrono, spesso associati ad un atteggiamento di "onnipotenza" infantile, elementi ludici che possono risvegliare sensazioni sedimentate nella memoria, risalenti all'epoca in cui costruivamo tende da indiani con panni da letto e intere città con scatoloni di cartone (ricordiamo che Ado e soci hanno improvvisato a Londra un con-

certo di strada con strumenti e amplificatori fasulli!). Ma è altrettanto inevitabile cogliere le analogie con i molti parchi a tema di cui è disseminato l'Occidente, a partire da Disneyland, il "paese immaginario" per eccellenza e quello che meglio incarna l'incubo orwelliano fatto proprio dal capitalismo reale: il luogo che uccide la fantasia, nel momento stesso in cui pretende di rappresentarla e sublimarla sotto forma di attrazioni-lager, che costringono a noiose e interminabili code milioni di forzati del divertimento.

Ciò nonostante per molti artisti, non solo visuali, quello di un (micro)mondo a misura di immaginazione resta un sogno estremamente allettante. Brian Eno, Peter Gabriel, Laurie Anderson e altri autori contemporanei lavorano da tempo ad ambiziosi progetti di parchi a tema con attrazioni "d'artista". Lo spirito è un po' quello della

Qui sotto e nelle pagine seguenti: due copertine del gruppo Sexy Angels e una di quando hanno cambiato il nome in Ex. Fotografie e progetto grafico sono di Piermario.

Wunderkammer ottocentesca, aggiornato all'era cibernetica e al desiderio di sperimentare la vita su altri pianeti (o altri piani di coscienza), ma è anche al tempo stesso un anelito verso la compenetrazione totale delle più diverse discipline ("colte" e "popolari", artistiche e non) e verso la dissoluzione ultima dell'equazione arte=vita in *un nuovo formato di vita*.

Lo Stato di Naon si inserisce dunque nell'alveo di una tradizione rispetto alla quale i Sex Pistols (o chi per essi) svolgono un ruolo assai meno rilevante di quanto possa apparire a prima vista. Anche perché c'è una sostanziale differenza di fondo fra l'approccio nichilista del primo punk internazionale e la filosofia del Great Complotto. Non si tratta qui di contribuire ad affossare una società che "non ha futuro", bensì di spiazzarla, mostrando provocatoriamente la possibilità di ordinamenti alternativi. Se il primo punk inneggia all'individualismo autolesionista, il Complotto è lavoro di squadra, sforzo colletti-

vo, (anti)utopia comunitaria capace di aprirsi a dialoghi con l'esterno (nell'agosto 1983 viene organizzato il *Complotto Internazionale*, un festival a cui prendono parte gruppi musicali e artisti di varie nazioni). Per Ciani, queste sono le prove generali, in materia di tattiche di infiltrazione mediatica, per altre grandi beffe e complotti futuri, da Stickerman a Luther Blissett.

Se nel momento di massima gloria la banda del Great Complotto avesse trovato il tempo anche per un *US tour* e una vacanzina a Disneyland, compiendo la "crociera più divertente del mondo" fra i bambini di tutte le nazioni di *It's A Small World!*, la più classica e musicale fra le attrazioni del parco, sarebbe stato nel suo stile non tanto di sottrarre o deturpare qualcosa, bensì di collocare di nascosto lungo il percorso un nuovo pupazzo canterino, con in mano la bandiera dello Stato di Naon e nella pancia un walkman per diffonderne l'inno nazionale *Hodors Walley* (contenuto nel LP *Anthems*, Trax 1983). E poco importa se presto o tardi si sarebbero scaricate le pile.

LUTHER BLISSETT

Elaborazioni grafiche dell'icona mitopoietica del Nome Multiplo, cospirazioni e provocazioni no copyright. Beffe mediatiche e percorsi psicogeografici alla Biennale di Venezia '95, i quadri della scimmia Loota. Non-opera riepilogativa, gratuita e asportabile, alla rassegna *Sentieri Interrotti - Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni '50 allo fine del secolo* di Bassano del Grappa.

Creative alterations of the Multiple Name mythopoetic icon, no copyright conspiracies and provocations. Media pranks and psychogeographical routes at the 1995 Venice Biennale, paintings by Loota the monkey. Recapitulatory non-work, to be freely picked up by visitors, at the exhibition *Vanished Paths - Crisis of Representation and Iconoclasm in the Arts from the 1950's to the End of the Century* in Bassano del Grappa, Italy.

E' così che "s'avanza uno strano soldato". Calpestando le macerie del Sogno Romantico, riducendo gli elementi di drammaticità con una proposta fondamentale: la frantumazione della propria identità.

All'orizzonte si delinea l'arrivo di una entità collettiva, assunta da chiunque alla sua azione si riconosca e il cui nome è LUTHER BLISSETT.

Una volta avvistata, questa entità antagonista produce l'urgenza di collocarla e prevederne la prossima mossa.

Ma è qui, nell'incollocabilità e nell'atto della sorpresa, che LUTHER BLISSETT avvince e scompiglia fomentando il panico, il confondimento, la disarticolazione delle analisi.

L'impossibilità di *possedere* la creatura una e multipla il cui nome - oggi - è LUTHER BLISSETT permette soltanto di indicarne l'arrivo come tromba d'aria i cui effetti potranno venir quantificati e *storicizzati* soltanto quando sarà transitata.

"Si è alzato il vento con polvere dentro. Forse un temporale in arrivo" - disse, chiudendo le finestre qualcuno. Ignorando quanto fosse nel falso. E nel vero.

LUTHER BLISSETT

l'impossibilità di possedere la creatura una e multipla

a cura di
Gilberto Centi

giugno 1995

coincidenze?". Il sole iniziava a tramontare, e il secondo codazzo (inclusi Fabian, Tony *You Drive* e Lou *The Fireman* della LPA) stava per partire in perlustrazione. Ho cercato di cambiare argomento, e ho chiesto a Luther cosa stesse preparando per l'estate.

"Credo che andrò in Italia, più precisamente vicino al confine con la Slovenia, che in Inghilterra molti continuano a confondere con la Slavonia... E' un posto strano, la Venezia Giulia, e alcuni amici potrebbero ospitarmi...", e qui ha aperto l'agenda e ha iniziato a leggermi una sequela di nomi di mail-artisti italiani e austriaci che sembravano nomi di malattie esotiche.

Gli ho detto: "For God's Sake, lascia perdere... Non intendevo chiederti delle tue vacanze, ma dei progetti artistici o anti-artistici...", ma a quel punto è arrivato Home, che si è seduto con noi e ha iniziato a parlare di termodinamica, almeno credo...

TREPPO CARNICO
PAULARO
PONTEBBA
TARVISIO
SAURIS
TOLMEZZO
VENZONE
GEMONA
MANIAGO
MAJANO
S. DANIELE
SPILIMBERGO
UDINE
PORDENONE
CODROIPO
MORTEGLIANO

Nel settembre del 1994 mi arriva una lettera da Alberto Rizzi, un mailartista col quale avevo avuto pochi e superficiali contatti, che mi scrive:

> Caro Piermario,
> sto partecipando al progetto "Luther Blissett" con i "Transmaniaci" di Bologna e curando una iniziativa che si propone di mettere il dito nella piaga di quanti, tra i media, usano il dolore e la violazione della privacy per produrre audience.
> In pratica si tratta di organizzare la scomparsa di questo finto personaggio e pubblicizzarla tramite affissioni, segnalazioni ai giornali, ecc. fino ad arrivare, se fosse possibile, a *Chi l'ha visto?*. Ci serve un responsabile che gestisca queste cose e che ci faccia da "frontman", una persona determinata, credibile agli occhi del pubblico, che segua le nostre indicazioni e non sia direttamente riconducibile al gruppo di Bologna. Se ti senti interessato, telefonami, altrimenti butta via tutto e scordatene, senza passare la cosa ad altri mailartisti.
> saluti, Alberto Rizzi.

Prima di me Alberto aveva chiesto collaborazione a Vittore Baroni, Emilio Morandi e ad un'altra decina di persone senza ricevere alcuna adesione.

Gli rispondo che la proposta mi interessa e che vorrei maggiori dettagli, però dentro di me penso all'ennesimo progetto che rimane sulla carta o che, se andrà bene, si propagherà attraverso qualche misconosciuta fanzine per poi sfiorire nell'oblio totale. Per un paio di mesi ci scambiamo qualche altra lettera e qualche breve telefonata ma il mio scetticismo non cala e chiedo di incontrarci personalmente anche con gli altri per meglio comprendere il progetto e trovare il modo più adatto per farlo decollare.

Durante le feste natalizie mi arriva a casa Alberto con un gruppetto di giovani dal tipico (anche se differenziato) aspetto da "Centro Sociale Occupato". Il più vecchio aveva appena 23 anni (Roberto Bui) e il più giovane 19 (Federico Guglielmi) ma avevano già all'attivo un libretto non privo di ambizioni, *Transmaniacalità* e *situazianauti,* e qualche azione "orrorifica" che preludevano alle numerose operazioni mediatiche di Luther Blissett.

Alberto mi aveva precedentemente inondato di un'infinità di dettagli e possibili varianti di cui io non avevo tenuto minimamente conto ma avevo seguito le linee generali per elaborare un piano più semplice che, dopo una breve esposizione, è stato accettato integralmente. Ricordo

con piacere che non ci sono state le estenuanti discussioni in cui le singole individualità cercano di imporsi l'un l'altra provocando solo tensioni e malcontento. Nel giro di mezzora era tutto fatto e dopo un paio di giorni me ne sono andato in vacanza tranquillo, pensando che ci saremmo sentiti al ritorno, poi ci saremmo scritti, poi ci saremmo rivisti... il tutto senza fretta. Invece una settimana dopo, al mio ritorno, trovo i ritagli di giornale che mi aveva messo da parte mio padre e il telefono che squillava di continuo per cercare notizie, conferme... l'Ansa, Onde Furlane, *Chi l'ha visto?*... Come altrettanti avvoltoi tutti volevano la stessa cosa: spolpare il cadavere di un presunto artista scomparso. Ma, inaspettatamente, nessuno dei miei compaesani ha chiesto niente, nessuno ha fatto domande, nemmeno ai miei genitori che sono conosciuti da tutti. Il resto è passato dalla cronaca alla storia...

SCOMPARSO

Dal 21 ottobre il noto illusionista inglese Luther Blisset è svanito nel nulla. Era atteso in varie località italiane per alcuni spettacoli ma dopo una telefonata dalla Bosnia non ha più dato notizie

Chi l'ha visto?

Nel suo ambiente è conosciuto col nome d'arte di Luther Blisset ma è registrato all'anagrafe come Harry Kipper. Ha 33 anni, è alto m. 1.75, capelli rosso scuro, occhi verdi, fisico prestante, voce suadente e sguardo magnetico.

Chiunque avesse notizie è pregato di rivolgersi ai seguenti indirizzi:

L.P.A. Mr. Steward Home
Box 15, 138 Kingsland High Street
U.K. London E8 2NS

A.P.B. Signor [illegible]
C.P. 744
40100 Bologna Centrale

Il volantino diffuso a fine 1994.

A distanza di anni, leggendo le riflessioni di Antonio Caronia, mi accorgo che, forse, non è ancora stato rilevato in modo approfondito il continuo sovrapporsi e incrociarsi di piani narrativi, il continuo confondere realtà e fantasia di Luther Blissett, non solo a scopo di denuncia o che altro. La differenza fondamentale (per esempio) tra *Città di vetro* e Blissett è che la prima fa parte del mondo letterario, con ascendenze fumettistiche e quant'altro ma contiene storie che vivono soltanto sulla carta. Blissett invece entra ed esce dalla realtà, entra ed esce dalla letteratura o dall'arte, passando indifferentemente dalle pagine della cronaca di un quotidiano a quelle di un romanzo storico.

L'inizio: Blissett/Kipper e siamo già alla doppia identità, un artista e un illusionista ed entrambi i mestieri agiscono principalmente sulle menti degli altri, creando emozioni provocate da cose non reali. Kipper, che non è mai esistito, si permette pure di scomparire e, facendo ciò, ovvero

non facendo niente, appare al mondo attraverso la carta stampata e col nome di Blissett il quale, a sua volta, è un nome multiplo quindi non riconducibile ad una sola persona come tradizione vuole. Per dare "credibilità" alla scomparsa di un illusionista-artista, non si creano prove reali e tangibili come un quadro dipinto o la locandina di uno spettacolo di magia, ma si predispone un racconto che prevede un percorso immateriale, irreale, visibile solo su una carta geografica. E via col vento...

Quindi Blissett è il protagonista di un romanzo o di un film ma è al

tempo stesso reale, lo è chiunque ne assume l'identità e chi ne assume l'identità diventa a sua volta il protagonista del suo film. Normalmente ci si identifica col volto dell'attore che impersona un personaggio ma, finito il film e i pensieri a questo collegati, la realtà si impone sulla fantasia e ognuno riveste i suoi tristi panni quotidiani. Blissett ha scombussolato lo status quo, perché ha permesso a chiunque di scardinare i confini tra realtà e fantasia (e senza farsi troppo male), non soltanto a carnevale o nei fine settimana in discoteca obbedienti al detto latino "semel in anno, licet insavire".

A sinistra: *100% Luther Blissett*, veri francobolli diffusi nel network della mail art.
Sopra: flyer per una serie di conferenze virtuali durante la Biennale veneziana del 1995.

IL GAZZETTINO

Mercoledì 4 gennaio 1995

BREVI

Appello per artista inglese scomparso

In estate aveva soggiornato in Friuli, ospite a Bertiolo di Piermario Ciani, appassionato di mail-art. Ma da qualche tempo di Harry Kipper, inglese di 33 anni, si sono perse le tracce. Da Bologna, attraverso Federico Guglielmi, arriva un appello a tutti coloro che potessero averlo visto di fornire delle segnalazioni. Kipper, personaggio stravagante che faceva anche spettacoli di illusionismo, stava facendo il giro dell'Europa in bici per tracciare, con il suo percorso, una linea immaginaria che tracciasse la scritta "Art". Dal Friuli si era diretto a Trieste. Poi in ottobre aveva telefonato sostenendo di trovarsi in Bosnia. Ha i capelli rossi, occhi verdi ed è alto 1.75.

DA BOLOGNA

Il Piccolo

Messaggero

UDINE

MERCOLEDÌ 4 GENNAIO 1995

L'ultima volta è stato visto a Bertiolo

Scomparso un artista: Sos in Friuli da Londra

☐ Stava facendo in bici un giro in Europa

☐ Si pensa che abbia deviato in Bosnia

Da Bologna e da Londra è rimbalzato in Friuli un appello per avere notizie sugli ultimi spostamenti di un artista inglese. Si tratta di Harry Kipper, di 33 anni, alto 1.75, capelli rosso scuro e occhi verdi e magnetici, che non dà notizie da circa 10 settimane.

Come ha riferito l'artista Federico Guglielmi, da Bologna, Kipper, che con lo pseudonimo di Luther Blissett faceva anche spettacoli di piazza di illusionismo e magia, è stato segnalato l' ultima volta a Bertiolo ed era diretto a Trieste.

A metà ottobre, allo scrittore londinese Steward Home, suo amico, era giunta una telefonata di Kipper che diceva di trovarsi in Bosnia, poi i contatti sono cessati. Da quanto a conoscenza di artisti italiani suoi conoscenti, Kipper stava facendo, in mountain bike, un particolare giro d' Europa per tracciare, secondo l' idea del friulano Piermario Ciani, una linea immaginaria che, unendo varie città, componesse la parola «ART». Kipper si era fermato da Ciani quest'estate per alcuni giorni. Nei primi di settembre doveva andare a Trieste per riprednere il giorno, ma a Trieste nessuno lo ha mai visto arrivare.

Kipper aveva, dal 1991, cominciato ad attuare questo giro di «turismo psicogeografico» tracciando la «A» da Madrid a Londra e Tolone. Nei due anni successivi Kipper ha tracciato la «R» proseguendo per Bruxelles, Bonn, Zurigo, Ginevra e Ancona e nel 1994 ha cominciato la «T» che, dopo Trieste, avrebbe dovuto portarlo a Salisburgo, Berlino, Varsavia e di nuovo indietro fino ad Amsterdam. Invece, dal Friuli, ci sono state la sua possibile e inspiegata deviazione in Bosnia e la scomparsa.

DA LONDRA APPELLO PER RITROVARE HARRY KIPPER

scomparso: è in Friuli?

ago e illusionista, è stato segnalato per l'ultima volta a Bertiolo

UDINE — Da Bologna e da Londra è rimbalzato in Friuli un appello per avere notizie dell'artista inglese Harry Kipper, 33 anni, alto 1.75, capelli rosso scuro e occhi verdi «magnetici», che non dà notizie di sè da circa dieci settimane.

Come ha riferito da Bologna Federico Guglielmi, un amico dello scomparso, Kipper, che con lo pseudonimo di Luther Blissett faceva anche spettacoli di piazza di magia, è stato segnalato l'ultima volta a Bertiolo, ospite di un artista friulano, Piermario Ciani, ed era diretto a Trieste.

A metà ottobre, allo scrittore londinese Steward Home era giunta una telefoneta di Kipper che diceva di essere in Bosnia, poi i contatti sono cessati. Nessuno ha potuto accertare se la telefonata che l'artista aveva detto di fare dalla Bosnia fosse in realtà proveniente quel Paese. Nessuno, del resto, è in grado di spiegare perchè mai, Kipper, benchè eccentrico, avesse deciso di recarsi nell'ex Jugoslavia attraversando, magari sempre in bicicletta, quei luoghi tanto martoriati dalla guerra.

Da quanto riferito da artisti italiani suoi conoscenti, Kipper stava facendo, in mountain bike, un particolare giro d'Europa per tracciare, secondo una linea immaginaria che, unendo varie città, componesse la parola «ART». Kipper aveva cominciato nel '91 questo giro di «turismo psicogeografico» tracciando la «A» da Madrid a Londra e Tolone. Nei due anni successivi Kipper aveva tracciato la «R» proseguendo e nel '94 aveva dato inizio alla «T» che dopo Trieste avrebbe dovuto portarlo a Salisburgo, Berlino, Varsavia e Amsterdam.

Giunto nella nostra regione aveva deciso di tracciare idealmente la parola «ART» anche in Friuli. Aveva preso il via, l'estate scorsa, da Pordenone. Aveva toccato Maniago, Sauris e Codroipo per scrivere la «A». Tolmezzo, Gemona, San Daniele e Mortegliano le tappe per la «R». Udine, Pontebba, Tarvisio e Treppo Carnico per la «T». Poi era andato a Bertiolo prima di riprendere il tour europeo.

---

i 4 gennaio 1995

ZETTINO

gennaio 1995

a visto? li tracce per

uelli di «Chi l'ha
sulle tracce di
r, l'artista-perfor-
se che sarebbe
alcune settimane
. Per cercare di
più su questo
, che aveva pro-
il friulano Pier-
un performance
costituita da un
cletta che doveva
parola «Art» («ar-
esi del Friuli, una
a trasmissione di
vata ieri in città, a
Furlane, da dove
mandati in onda,
atale, una serie di
ritrovare lo scom-
Kipper.
struire gli ultimi
na di recarsi in
, quelli di «Chi
hanno parlato con
arutti della rivista
he aveva pubblica-
tto della perfor-
con l'artista di
erto Rizzi, in con-
ipper. Secondo il
a trasmissione, la
non sarebbe altro
ra d'arte concet-
a in scena dallo
ta inglese.

IL GAZZETTINO — Giovedì 19 gennaio 1995

IL CASO

"Chi l'ha visto"? E la burla dilaga

Come confezionare una burla e (quasi) farla franca. Un caso singolare, quello di una finta notizia rimbalzata fino a diventare vera e documentata. I fatti. Un paio di settimane fa le agenzie di stampa battono alcune righe sulla «scomparsa di un artista inglese, Harry Kipper, 33 anni, alto 1.75», segnalato l'ultima volta in Friuli, ospite di un artista locale, autore di una particolare performance artistica che avrebbe portato Kipper in bicicletta in giro per l'Europa, per formare la parola «Art» unendo sulla cartina geografica varie località, Friuli compreso.

Gli organi di stampa locali, lanciano un appello per cercare l'artista scoparso, e alla fine arriva l'interessamento degli esperti di «Chi l'ha visto?».

Tutto falso, certo. Tutto parte di un progetto creato a Bologna, dal gruppo dei «Transmaniaci», ispirati a teorie situazioniste, il cui fine è la creazione di situazioni atte a mettere in contraddizione la società. E cosa c'è di meglio che agire in un fenomeno «alla moda», come quello degli «scomparsi», per arrivare in prima pagina?

Herry Kipper esiste, o meglio, ora si chiama Luther Blissett (come l'ex giocatore milanista), ed è un famoso performer situazionista britannico.

Ma del Friuli non ha mai sentito parlare. Il suo nome, invece, viene utilizzato come pseudonimo collettivo, per firmare opere controculturali a base di contestazioni, boicottaggi, lettere ai giornali, per creare una mitologia dell'improbabile e dell'ambiguo. E impossibile trovare una mente unica dietro questa burla. Anche perchè alcuni dettaglia, come la performance «psicogeografica» in Europa, ideata dall'artista friulano Piermario Ciani (lui sì, esiste), ma sono frutto di invenzione.

Tutti vittime di «Luther Blissett», insomma. Ma anche tutti complici, senza un unico responsabile. E pensare che stavano per arrivare al «cuore del sistema», alla Tv. Allora sì che la performance sarebbe stata completata...

A.I.

January, ANSA spread the story from its offices in Udine, Friuli, in the northeast of Italy. The next day, not only was the story to be found in all the regional newspapers, but there was virtually no textual variation from our original fax to ANSA, who had used it wholesale. Here's an example from *Il messaggero veneto* of 1 April 1995:

AN ARTIST DISAPPEARS: S.O.S. FROM LONDON TO FRIULI

Last sighting in Bertiolo. He was touring Europe on a bike. Did he head towards Bosnia? Artists from Bologna and London are seeking information concerning the whereabouts of an Englishman called Harry Kipper, who disappeared in Friuli. He is 33 years old, has dark-red hair and magnetic blue eyes. Kipper, a.k.a. Luther Blissett, was a busker and a conjuror. There has been no news of him for ten weeks. The Bolognese artist Federico Guglielmi says Kipper was last seen leaving Bertiolo for Trieste. In the middle of October, Kipper telephoned his friend Stewart Home, a London-based novelist, and said he was in Bosnia. This was the last time anyone heard from him. Some Italian artists who knew Kipper have revealed that he was touring Europe on a mountain bike, linking different cities with an imaginary line that would eventually spell out the word 'ART'.

It was the Friulian artist Piermario Ciani who originally came up with the idea of linking cities to spell the word 'ART'. Last summer Kipper stayed in Ciani's house, since these two friends were keen to see the project bought to a successful conclusion. In early September, Kipper left for Trieste, but it seems he never arrived there. Kipper had begun his 'psychogeographical tourism' in 1991, when he traced the 'A' from Madrid to London and Rome. It took the next two summers to complete the 'R', through Brussels, Bonn, Zurich, Geneva and Ancona. In 1994, Kipper had begun the 'T'. From Trieste, he'd planned to visit Salzburg, Berlin and Warsaw, before returning to Amsterdam. Instead, he apparently made an inexplicable detour to Bosnia, where he disappeared.

A reader in psychic warfare, cultural sabotage and semiotic terrorism

Edited by Stewart Home

MIND INVADERS

Further details lifted from our fax were featured in other articles:

Once Kipper arrived in Friuli, he decided to trace the word 'ART' through our region, starting from Pordenone. He reached Maniago, Sauris and Codroipo to trace the 'A', then Tolmezzo, Gemona, San Daniele and Mortegliano to trace the 'R' and finally Udine, Pontebba, Tarvisio and Treppo Carnico for the 'T'. Then he came back to Bertiolo.

The fax we'd sent to ANSA included Kipper's portrait, psychotopographical maps of 'ART IN EUROPE' and 'ART IN FRIULI', plus the phone numbers of the Bolognese and Friulian 'artists' who'd put Kipper up. In reality, these were anarchists, transmaniacs, psychogeographers and so on. Piermario Ciani had first floated his psychogeographical projects some years previously, so this made our tale more convincing. On 6 January, the *Chi l'ha visto?* editorial staff phoned me in Bologna. They said they were fascinated by Kipper's story and wanted to cover his journey and disappearance from London to Bologna and Udine. I conferred with my comrades in London, Bologna and Friuli, before agreeing to take part in the show.

Four days later, a TV crew came to Bologna in order to reconstruct Kipper's journey and film his friends. They had some difficulty understanding what the fuck psychogeography was about! We told them that Kipper was in Bologna from 29 June to 8 July. He'd attended the founding of the Associazione Psicogeografica di Bologna, and suggested that all members adopt the multiple name Luther Blissett. Then he left for Ancona and the Adriatic Riviera. On 10 August he arrived in Udine, where he met Ciani at the Radio Onde Furlane studios. Ciani then suggested that Kipper trace the word 'ART' across the Friuli region. Three days later, Kipper went from Bertiolo to Pordenone to trace the 'A'. Two weeks passed before he was back in Bertiolo, claiming he had completed the word. However, rather than viewing this as a triumph, he seemed to be sad. At the beginning of September he headed for Trieste.

ISBN 1-85242-560-1

LUTHER BLISSETT

EINAUDI TASCABILI STILE LIBERO

TOTÒ, PEPPINO E LA GUERRA PSICHICA 2.0

Premessa alla nuova edizione

febbraio 2000

> Lo stile è il meglio che puoi fare in qualsiasi condizione. È tutto qui. Quando uno non fa del proprio meglio, qualunque siano le condizioni date, manca di stile.
>
> CHARLES BUKOWSKI

La prima e unica edizione di *Totò, Peppino e la guerra psichica* uscí nell'aprile 1996 per i tipi di AAA, piccola e coraggiosa casa editrice fondata da Piermario Ciani e Vittore Baroni, mail-artisti e agitatori culturali nonché precursori e pionieri del Luther Blissett Project. A tutt'oggi, questa rimane l'unica raccolta antologica del LBP data alle stampe: non è mai stata un'impresa facile seguire le mosse e apparizioni del Multiplo Multiforme, ma dal '96 in poi la reputazione di Luther si è talmente estesa e stratificata da scoraggiare qualunque altro tentativo. Certo, sono esistite *newsletters* telematiche transnazionali, una su tutte *LBP News* (curata da Roberto Bui nel quadriennio 1995-99), tentativi di tenere aggiornata una vasta comunità aperta di omonimi/e... In Italia sono usciti – a tiratura limitata – tre numeri della rivista *Quaderni Rossi di Luther Blissett*, interamente dedicata alla pubblicazione di testi e documenti inediti... Esiste uno sterminato sito-archivio all'indirizzo <www.LutherBlissett.net>... Eppure, la sensazione comune a molti è che tantissimo di ciò che Luther Blissett è stato o ha fatto continui a sfuggirci: non finiamo mai di sorprenderci di fronte all'allungarsi del curriculum e all'arricchirsi dell'*opus* di Luther. Un calcolo ottimistico potrebbe rivelarci che solo il 40% della produzione blissettiana è stato affidato a supporti cartacei durevoli come libri o riviste.

Perché ripubblicare *Totò, Peppino e la guerra psichica*? Prima di tutto, perché il lavoro di Piermario e Vit-

Luther Blissett ha pubblicato per Einaudi, in questa collana, il romanzo di successo *Q*, di cui sono annunciate traduzioni in tutte le principali lingue straniere.

ISBN 88-06-15411-7

tore merita un riconoscimento. AAA ha pubblicato libri pregevolissimi sulle culture underground, sull'arte radicale, sull'impazzimento del pop, ma le difficoltà incontrate (*in primis* distributive) hanno precluso a molti veri e propri gioielli editoriali l'attenzione che meritavano. *Totò, Peppino e la guerra psichica* fu il primo libro (e il maggior successo) di AAA: è oggi doveroso farlo uscire dalla nicchia in cui s'era adagiato (qualche scatolone nei magazzini di distributori sornioni) e farlo approdare alla grande distribuzione.

Non è stato possibile, per difficoltà tecniche, eseguire una ristampa anastatica dell'edizione originale. Il testo, una volta passato a scanner Ocr, è stato ri-impaginato. Piermario Ciani ha fornito le vecchie immagini su Cd-rom. Le pagine che state per sfogliare riproducono con buona approssimazione l'originale alternarsi di scritti e illustrazioni. Ovviamente, molte cose risultano datate, certe radio non trasmettono piú, la «scena» italiana si è spostata dalle Bbs al World Wide Web, ecc., ecc. Tuttavia, il libro conserva una forza incontestabile, è la fotografia della «fase eroica» del Luther Blissett Project italiano e dà l'idea di quale variegato *mare magnum* esso sia stato. In fondo a quel mare ci si può imbattere in autentiche perle, spunti accattivanti, vertiginose coincidenze... e senza dubbio anche in serissime stronzate. Ma probabilmente è proprio questo il bello.

Un sentito ringraziamento ad Alberto Rizzi, senza il cui apporto il LBP non sarebbe partito in quarta. E ora via, verso nuove avventure!

Copertina di Piermario Ciani e prof. Bad Trip.

IL SOLE-24 ORE Domenica 12 Marzo 2000

LUTHER BLISSETT

Io, il «multi-viduo»

di Manuela Gandini

Nato come insieme di anticorpi nel sistema della falsificazione, Luther Blissett (sviluppatosi a partire da Bologna e Roma), viene dal Trax o «X-Art» (arte proibita) degli anni Ottanta. Una griffe (in franchising anticipato) alla quale chiunque poteva affiliarsi e divenire unità operativa in performance, racconti, poesie, film, rave, fanzine. Alcuni anni più tardi ('94), sotto il nome Luther Blissett, un calciatore-bufala del Milan, si radunano persone di tutta Europa, moltiplicandosi via via in un organismo inclusivo, collettivo, reticolare, che anziché discriminare accoglie perché: «anche tu puoi essere Luther Blissett». Luther Blissett dichiara guerra all'individualismo imperante in nome di un multiple name o di un multi-viduo (contro indi-viduo) e s'infiltra visceralmente nel sistema dell'informazione. Come un trickster, uno scaltro truffatore, produce eventi e prodotti mediatici (falsi) atti a sbugiardare la logica menzognera della società dello spettacolo, agendo sulla propulsione di una nuova mitologia. Nel '95 circola la notizia della scomparsa in Friuli di Harry Kipper, un performer inglese, che sta tracciando la parola ART sul territorio, percorrendo in mountain bike tutta la regione. La trasmissione televisiva *Chi l'ha visto?* se ne interessa, fa indagini e riprese tra Bologna, Londra e Pordenone

la Repubblica MARTEDÌ **7** MARZO **2000**

Scompare l'autore virtuale di "Q": lo sostituisce Wu-ming, che in cinese vuol dire senza nome

Il suicidio di Luther Blissett

di LOREDANA LIPPERINI

LUTHER Blissett è morto. Viva Luther Blissett. Il babau dell'informazione, il Grande Beffatore, lo spacciatore di notizie false per eccellenza, si è suicidato alle prime luci del Duemila:

Tra le iniziative "postume" anche la ristampa del testo-chiave

L'immagine della copertina di "Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0"

Cultura

(segue dalla prima pagina)

A seguire, la ripubblicazione presso Stilelibero di Einaudi di uno dei testi teorici chiave del Blissett-pensiero *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0* (pagg. 230, L. 17.000), uscito tre anni fa per la piccola e sofisticata AAA di Vittore Baroni e Piermario Ciani. Dove ripercorrere la nascita del mito, le tecniche di comunicazione-guerriglia, gli estratti filosofici del pamphlet *Mind Invaders* (che uscì per Castelvecchi), brani di trasmissioni radiofoniche e, naturalmente, la ricostruzione delle beffe più note. Sempre tenendo a mente che Blissett, come dice nell'introduzione, «ha un'infinità di corpi, molti dei quali rimarranno in vita nonostante la morte di alcuni altri...».

LO.LIP.

Teoria delle false emergenze

ANDREA CORTELLESSA

In Italia, la sigla viene ripresa nei primi anni novanta, prima dal gruppo friulano facente capo a Piermario Ciani (fondatore della casa editrice AAA di Bertiolo, alla quale si deve la pubblicazione, nel '96, di uno dei primi libri pubblicati a nome "Luther Blissett", dopo una serie di pamphlet a diffusione paraeditoriale: un titolo per tutti, del '95: Guy Debord è morto davvero, *Crash edizioni –, che contiene una ricca antologia di "azioni":* Totò, Peppino e la guerra psichica*), che già nei primi anni ottanta aveva sperimentato la pratica del* "multiple name" *d'invenzione, creando falsi gruppi musicali chiamati "Mind Invaders" e network di mail-art conosciuti come "Trax" (la storia dei propri antecedenti "Blissett" l'ha raccontata nel volume Castelvecchi* Mind Invaders, *della fine del '95; ma cfr. già* Strategia del Multiple Name, *in "DeriveApprodi", 1995, n. 7), poi da altri gruppi attivi in varie città italiane.*

L'INDICE DEI LIBRI DEL MESE

LUGLIO/AGOSTO 1999

Linguaggio, realtà, identità: dagli ultracorpi a Luther Blissett

Antonio Caronia

LUTHER BLISSETT

VALE DI PIÙ E COSTA DI MENO

Totò, Peppino e la guerra psichica (AAA edizioni)

1

In *Città di vetro*, primo romanzo della *Trilogia di New York* di Paul Auster, l'investigatore Quinn, che "da tempo non pensava più a se stesso come a qualcosa di reale", segue i vagabondaggi per la città di un altro personaggio, Stillman. Convinto che "il comportamento umano si possa comprendere, che dietro l'infinita facciata di gesti, tic e silenzi ci sia una coerenza, un ordine, un movente", Quinn comincia a tracciare un grafico delle passeggiate di Stillman, e si accorge con stupore che esse sembrano disegnare la forma di varie lettere, una al giorno, sino a comporre l'espressione THE TOWER OF BABEL, "la torre di Babele".

Anche l'artista/performer/mago inglese Harry Kipper, nel corso del suo viaggio in bicicletta per l'Europa all'inizio degli anni '90, tracciava con il proprio percorso la parola ART. Nel gennaio 1995, quando si diffuse la notizia della scomparsa di Kipper e venne alla luce questo dettaglio, rimasi colpito dall'analogia con le passeggiate di Stillman, un'analogia che, a quanto mi risulta, né allora né dopo qualcuno rilevò. Non voglio sostenere che Piermario Ciani e il Luther Blissett Project di Bologna, ideatori del viaggio e della scomparsa dell'ectoplasmatico inglese, siano stati ispirati, per questo aspetto, da Auster, né che abbiano applicato a *Città di vetro* una tattica deliberatamente plagiarista: se

anche così fosse, naturalmente, non ci sarebbe nulla di male, dato che la questione mi appare irrilevante. Quello che mi interessa è invece sottolineare, oltre a questa, altre concordanze e paralleli di cui mi sono reso conto rileggendo quest'anno il romanzo di Auster, perché da queste somiglianze (e differenze) può partire qualche ulteriore riflessione sulle attività dei Luther Blissett. Torniamo quindi al romanzo.

La scritta che Stillman traccia con i suoi piedi per le strade di New York sottolinea uno dei temi del libro, che è la natura e la funzione del linguaggio e il suo rapporto con la realtà. Stillman, infatti, è uno studioso impazzito che propone una bizzarra, anche se originale, lettura dell'episodio biblico della costruzione della torre di Babele e della susseguente confusione

LUTHER BLISSETT
CON IL MULTIPLE NAME AUMENTA LA POTENZA SESSUALE CONDIVIDUALE
Totò, Peppino e la guerra psichica (AAA edizioni)

In queste pagine alcuni adesivi pubblicati e diffusi nel 1996 in occasione dell'uscita del libro *Totò, Peppino e la guerra psichica.*

dei linguaggi. In un colloquio con Quinn, egli si esprime così:

> Veda, signore, il mondo è in schegge. Non abbiamo perduto solo il senso della nostra finalità; abbiamo perduto l'idioma mercé il quale parlarne. (...) [*Per questo occorre*] una lingua che finalmente dica quello che dobbiamo dire. Perché le nostre parole non corrispondono più al mondo. Quando le cose erano intere, credevamo che le nostre parole le sapessero esprimere. Poi a mano a mano quelle cose si sono spezzate, sono andate in schegge franando nel caos. Ma le nostre parole sono rimaste le medesime. Non si sono adattate alla nuova realtà. Pertanto, ogni volta che tentiamo di parlare di ciò che vediamo, parliamo falsamente, distorciamo l'oggetto che vorremmo rappresentare. Tutto si fa disordine. Ma le parole, come anche lei comprende, hanno la capacità di cambiare. [pp. 81-82]

Le paranoiche teorie di Stillman ripescano un tormentone della cultura occidentale, quello della lingua edenica o adamitica, cioè una lingua originaria che avrebbe realizzato (o per una sorta di

"naturale concordanza" o per un atto convenzionale di assegnazione) una perfetta corrispondenza fra linguaggio e realtà, corrispondenza che si sarebbe poi perduta quando Dio decise di punire il superbo progetto dell'uomo di costruire una torre che giungesse sino al cielo: il crollo della torre di Babele comportò la dispersione dell'umanità su tutta la terra e la confusione delle lingue. Stillman è persuaso che, con la scoperta del Nuovo Mondo, la maledizione divina si sia esaurita e che ci siano le condizioni per la riscoperta o la ricreazione di un linguaggio unico; ma quello che mi interessa sottolineare in questo contesto è piuttosto il nesso su cui insiste Stillman fra l'inadeguatezza del linguaggio e la frammentazione, la dispersione, la degradazione della realtà:

LUTHER BLISSETT
PRENDE LE DISTANZE DALLA STUPIDITÀ

> Un ombrello non è solo una cosa, ma è una cosa che svolge una funzione... in altri termini, esprime la volontà dell'uomo (...). Ora la mia domanda è questa. Cosa succede quando una cosa non svolge più la propria funzione? è sempre quella cosa, oppure diventa qualcos'altro? Se lei lacera la tela dell'ombrello, quest'ultimo è ancora un ombrello? (...) è possibile persistere a chiamare questo oggetto ombrello? Generalmente, la gente fa così. Per me, questo è un grave errore, fonte di tutti i nostri disagi. Giacché ha smesso di svolgere la propria funzione, l'ombrello ha smesso di essere ombrello. (...) Tuttavia la parola è rimasta la stessa: perciò non rappresenta più la cosa. è imprecisa; è falsa; cela l'oggetto che dovrebbe svelare. E se non possiamo neppure nominare un oggetto comune, quotidiano, che teniamo nelle mani, come potremmo sperare di discorrere delle cose che veramente ci riguardano? [pp. 82-83]

L'altro tema fondamentale di *Città di vetro*, dunque, strettamente collegato alla riflessione sul rapporto fra linguaggio e mondo, è quello della crisi dell'intellettuale. L'intellettuale, tradizionale mediatore linguistico fra soggettività e realtà, fra esperienza e mondo, non è più in grado di svolgere la propria funzione, va in pezzi insieme alle cose che

"franano nel caos", perché non ha più strumenti per rendere sensato questo processo. Questo tema non è esemplificato solo da Stillman, l'intellettuale pazzo che va in giro per New York a raccogliere gli scarti del mondo franato, gli oggetti ridotti in schegge (come gli hobo di cui la città brulica), ma anche da Quinn, il suo antagonista e vero protagonista del libro. Quinn è un uomo di trentacinque anni, che in gioventù ha scritto poesie e saggi, ma ora, dopo la morte della moglie e del figlio, vive appartato e scrive solo romanzi gialli sotto pseudonimo. Trasformato in detective per un equivoco, Quinn deve pedinare Stillman ma, dopo averlo perso di vista, scivola in una paranoia peggiore di quella del suo antagonista, e a poco a poco svanisce nel nulla. Tutti i personaggi di *Città di vetro*, in un modo o nell'altro, evaporano, ren-

LUTHER BLISSETT
NON È UN LIBRO GROSSO E LUNGO MA DURO E CHE DURA
Totò, Peppino e la guerra psichica (AAA edizioni)

dendo impossibile ogni e qualsiasi discorso su di loro. Stillman non gode affatto di una particolare considerazione da parte dell'autore, al contrario: ossessionato dalle sue teorie, egli ha allevato il proprio figlio nel più completo isolamento linguistico ed esperienziale per ricreare in lui le condizioni della lingua di Adamo (come fece, secondo Erodoto, il faraone Psammetico con due figli di schiavi, capostipiti di una lunga teoria di "ragazzi selvaggi" che arriva sino al fanciullo dell'Aveyron e a Kaspar Hauser). E così facendo, naturalmente, ha condannato il povero ragazzo alla schizofrenia linguistica ed esistenziale più sfrenata. È proprio per proteggere il figlio dal padre che Quinn è stato assunto come detective. Lo scontato fallimento del progetto di Stillman è quindi assodato: Auster ci assicura che non c'è alcuno spazio, nella nostra realtà contemporanea, per un progetto di riscatto dell'uomo che si basi sul recupero di una purezza originaria, di un ritorno al pensiero "tradizionale" (qualunque cosa questo oggetto misterioso possa essere). Ma anche gli altri personaggi del libro falliscono: Quinn, il figlio di Stillman, la moglie di lui. Come dire che l'abbandono alla deriva citazionista del postmoderno, il consegnarsi a una "ermeneutica debole", non è affatto garanzia di salvezza. Anzi, tutti questi personaggi scompaiono misteriosamente senza lasciar traccia (o quasi), mentre l'unico che ha diritto a una morte documentata, quasi epica –

per quel poco di epico che ci può consentire la realtà contemporanea – è proprio Stillman, che si getta in acqua dal ponte di Brooklyn.

Giunto a questo punto, vorrei prevenire l'obiezione di un ipotetico lettore, probabilmente avvezzo a un legame più vivace e corposo fra teorie e realtà. Perché Caronia ci scardocchia le palle con questo complicatissimo e pretenzioso romanzetto di Auster, potrebbe chiedersi costui? Perché, potrebbe aggiungere un Luther Blissett, vuole a tutti i costi collegare le mie azioni, che sono eminentemente pratiche, che creano movimenti visibili tra i media e tra la gente, alla produzione narrativa di un esangue intellettuale borghese? Può darsi che l'unica spiegazione possibile sia che io so fare solo questo, perché sono anch'io niente più che un esangue intellettuale borghese. Ma, supponen-

LUTHER BLISSETT
ATTACCA DAPPERTUTTO
Totò, Peppino e la guerra psichica (AAA edizioni)

do sensatamente che al lettore poco importi una metanarrazione sulla mia figura, provo a rispondere invece così. Il fallimento e il tedio della cultura "alta" rispetto a quella alternativa e underground (quando queste ultime riescono a svincolarsi dai limiti dell'approssimazione e della goliardia, non abbandonandole ma utilizzandole come robusti strumenti espressivi) non sta nel fatto che la prima si occupa di problemi noiosi e inesistenti mentre le seconde affrontano problemi eccitanti e reali: niente affatto, i problemi affrontati sono esattamente gli stessi, e analoghi sono i successi (pochi, molto pochi) e gli scacchi (tanti, tantissimi) che entrambe le esperienze possono vantare nel confrontarsi con quei problemi. Ed ecco perché Luther Blissett, o la Neoist Conspiracy, o i Men in Red, o gli Astronauti Autonomi, possono rifarsi a Nietzsche a Marx (Karl o Groucho) a Huelsenbeck a Totò con uguale buon diritto, perché "la tradizione utopica ha sempre puntato all'integrazione di tutte le attività umane" (Stewart Home), e non solo all'integrazione fra arte e vita, secondo il programma riduttivo delle avanguardie artistiche di inizio '900. I limiti di Freud non stanno nell'aver individuato i problemi sbagliati della psiche, al contrario, ma nella ricetta conciliativa e repressiva che ha proposto per risolverli; quelli di Lacan non stanno nella sua intuizione del carattere linguistico dell'inconscio, ma semmai nella sua concezione del linguaggio. E così via.

Perciò continuo a ritenere interessante l'aver ritrovato in un romanzo di un autore così "letterario" e "tradizionale" come Paul Auster due dei problemi centrali affrontati di petto da Luther Blissett fra il 1995 e il 2000, cioè la crisi dell'intellettuale e l'impotenza del linguaggio di fronte alla realtà. Nella scomparsa di Harry Kipper in Friuli questi due problemi si ritrovano entrambi, sapientemente occultati (in quella come in tante altre azioni del nome multiplo) dalla beffa mediatica. Ma sbaglierebbe chi pensasse (come sembra fare, sin dal titolo, l'ultimo libro su Luther Blissett, non a caso intitolato significativamente "il burattinaio della notizia") che l'interesse prioritario del Blissett Project fosse quello di sbugiardare i media e mostrarne l'inconsistenza o l'eterodirezione. Secondo me il

LUTHER BLISSETT
NON HA NÉ CAPO NÉ CODA
Totò, Peppino e la guerra psichica (AAA edizioni)

centro della proposta di Luther Blissett non era neppure la parodia dell'arte d'avanguardia contemporanea (come forse è stato nel caso Darko Maver, operazione non a caso non firmata da Luther Blissett, ma da Entartete Kunst, o 0100101110101101.org che dir si voglia). Anche se Roberto Bui (Wu Ming Yi) ha scritto recentemente che "l'intera esperienza di Blissett si configura come continuo *échappement*, movimento di fuga da qualunque inappropriato paragone novecentesco, 'alto' o 'basso' che fosse", il centro di quella riflessione e di quell'azione si rivela invece ben radicato nel dibattito filosofico del '900: certo, con un esplicito e netto schieramento a favore della tradizione pragmatista. Come si legge infatti in un pamplhet di Blissett del 1995-96:

> La Verità non è Una. Le Verità non sono molte. Tertium datur: La verità è un nonsense.
>
> L'oggetto della Verità è la Realtà, il Mondo. Ergo la realtà è un nonsense. Ed essere un nonsense è ben diverso da non essere.
>
> Una metodologia pragmatistico-blissettiana ci dice di formulare analisi, cioè ipotesi, rispetto a determinati fini, e anda-

> re a verificarle nella *prassi*. Commisurando risultati e fini scopriremo dove l'analisi non ha funzionato e potremo correggere il tiro. Questo è quello che Blissett sta facendo con le categorie di identità e di individuo, e con le correnti teorie della verità. (*Totò, Peppino e la guerra psichica*, pp. 8/9 e 16)

Che differenza c'è, allora fra Paul Auster e Luther Blissett? Che Paul Auster fa il romanziere, e quando riflette su concetti filosofici, antropologici, semiotici, lo fa con il distacco e l'ovvio pessimismo di chi esamina i problemi senza interessarsi alle vie d'uscita, mentre Luther Blissett con gli stessi concetti ci gioca, costruisce situazioni, appronta test e verifiche. Perché "c'è una differenza fra il dire

LUTHER BLISSETT
SCATENA CONTRO DI VOI TUTTE LE
POTENZE DELLA GUERRA PSICHICA
Totò, Peppino e la guerra psichica (AAA edizioni)

che la Verità è un concetto eliminabile e dire che è un nonsenso: con un nonsenso ci si può divertire."

2

La notte prima di iniziare a scrivere questo saggio ho fatto un sogno. Ero nella casa in cui sono nato e in cui ho trascorso la mia infanzia: era tutto buio e io giravo chiamando il mio nome. Non cercavo me, naturalmente, ma uno che si chiamava come me, e che alla fine trovavo, seduto a una scrivania in una stanza buia illuminata solo da una lampada che lo avvolgeva in un cono di luce. Questo altro Antonio Caronia mi faceva cenno di avvicinarmi, ma io venivo preso da una improvvisa diffidenza e mi ritiravo cautamente. L'altro Antonio allora mi aggrediva con un'ascia, e io mi difendevo brandendo una seggiola, ma ecco che da un'altra porta usciva un terzo Antonio Caronia che attaccava il primo e mi consentiva di riparare in cucina. Allora l'ascia impugnata dall'aggressore gli sfuggiva di mano e, animandosi, lo colpiva.

Le spiegazioni psicanalitiche ortodosse (freudiane o junghiane) spesso sono inutilmente farraginose. La situazione del mio sogno esibisce naturalmente una componente di elaborazione simbolica, ma credo

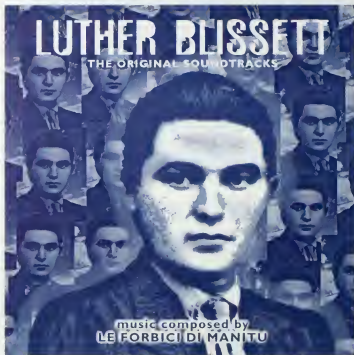
che il lettore (come l'analista, se ci fosse) abbia il diritto di sapere che i tre Antonio Caronia esistono davvero: o meglio, ne esiste ormai uno solo, perché gli altri due sono morti, uno prima che io nascessi e l'altro vent'anni dopo, ma tutti e due – soprattutto il primo – hanno avuto un certo ruolo nella mia vita.

Lo sgradevole (forse, per alcuni) riferimento autobiografico ha lo scopo di affermare la mia competenza nell'affrontare un discorso sui nomi propri, e sul loro rapporto con l'identità (per quanto invece altri potrebbero obiettare che proprio il mio coinvolgimento personale in una storia basata sui nomi mini irrimediabilmente la mia affidabilità al riguardo). Dal punto di vista sociale il nome proprio degli esseri umani ha la funzione, come tutti comprendiamo, non solo di consentire a noi

LUTHER BLISSETT
NON ACCETTA SCONTRI IDEOLOGICI
MA SOLTANTO RISULTATI PRATICI

Totò, Peppino e la guerra psichica (AAA edizioni)

stessi e agli altri un discorso su di noi, ma anche, e forse principalmente, di prepararci alla socialità inserendoci in una tradizione e stabilendo a priori il *range* nel quale potranno spaziare le successive scelte della nostra vita. Nella maggior parte delle società basate sulla scrittura questa è la funzione sia del cognome – o del casato – che ci connette al passato, alla storia più o meno densa, più o meno gloriosa, della nostra famiglia, sia del nome, che ci proietta invece nel futuro, come augurio, o semplicemente come marca identificativa, ma comunque sempre come espressione di una scelta che non è stata la nostra. I genitori funzionano quindi come primo strumento della validazione sociale: nominandoci garantiscono che siamo membri a tutti gli effetti della collettività. Nelle società senza scrittura non sempre sono i genitori, ma è l'intera comunità ad assegnare un nome all'individuo, e in molti casi ciò non avviene all'atto della nascita biologica, ma di quella culturale, in occasione cioè del passaggio accuratamente ritualizzato all'età adulta: in questo caso il nome spesso riflette le caratteristiche che l'individuo ha messo in luce nel corso di quel passaggio. Ciò avviene forse perché le società dell'oralità primaria sono basate molto più di quelle della scrittura (della scrittura sviluppata e diffusa, s'intende), sulla tradizione, e non hanno quindi bisogno di riaffermare questo legame in modo così formale alla nascita dell'individuo.

In questo contesto, com'è ovvio, l'assunzione di un nome diverso (come avviene spesso nel caso di scrittori, artisti, teatranti, ma anche dei membri di molte subculture nelle società occidentali) marca una rottura col passato, una contestazione della tradizione, o la rivendicazione di una tradizione diversa. Il nome anagrafico rimane a indicare un vecchio individuo, in cui non ci riconosciamo più: il nome nuovo, lo

Copertina di CD.

pseudonimo assunto integralmente, indica il nuovo sé, l'individuo rinato grazie a una scelta magari traumatica ma seguita con passione ed entusiasmo. L'assunzione di un nome diverso da quello anagrafico rivela quindi comunque una situazione di disagio, e il soggetto che compie questa operazione non riesce sempre a controllarla, rimanendo travolto dalla crisi di identità che essa scatena (o di cui è il sintomo). Ancora una volta ci soccorre *Città di vetro* di Paul Auster. In questo ro-

manzo Quinn appare sin dall'inizio coinvolto in una situazione di doppia identità, e non delle più felici. Egli scrive romanzi gialli, infatti, sotto lo pseudonimo di William Wilson, nome che rimanda all'omonimo racconto di Poe, uno dei più devastanti racconti che ci siano sul tema del doppio (si chiude infatti con la doppia morte del protagonista). Ma le cose si complicano quando Quinn assume il caso Stillman, perché la telefonata che riceve non è diretta a lui, ma all'investigatore Paul Auster (proprio così, lo stesso nome dell'autore del libro), e quando Quinn decide di accettare, lo fa proprio assumendo il nome di Auster: e un incontro fra Quinn e Auster (Auster personaggio) ci lascia il fondato dubbio che il suo fallimento dipenda proprio dal fatto che egli ha sì adottato il nome di Auster, ma non riesce a viverne anche l'identità. Rovesciato, è lo stesso meccanismo che sta dietro al suicidio di Andrea Ruga, commercialista calabrese colpevole solo di essere stato omonimo di un boss delle cosche mafiose (ottobre 1995).

Per poter reggere un nome, nuovo o vecchio che sia, bisogna staccarlo dalla storia ipostatizzata che la società ci costruisce addosso e in cui ci ingabbia. Bisogna accettare il fatto che "i sentimenti non sono qualcosa di materiale e non conoscono i confini dei corpi," ma "fluiscono tra loro, come l'acqua tra i massi di un torrente." Che la produzione della ricchezza materiale è un processo sociale che passa per ciascuno di noi e a cui tutti contribuiamo, qualunque sia la nostra posizione formale nel sistema lavorativo. Che non siamo noi che parliamo, ma è il linguaggio, un processo sociale e collettivo, che ci parla. Che nell'era della produzione postfordista essere "uno, nessuno, centomila" può non essere una malattia.

3

Ma Luther Blissett non è stato solo un nome nuovo, è stato un nome multiplo, il nome di un "condividuo" che tutti potevano usare e che centinaia di persone hanno usato, firmando con esso testi, immagini, azioni: anche persone lontanissime dall'ispirazione di coloro che avevano promosso il Luther Blissett Project, come quel Giuseppe Genna, convinto di essere riuscito a cavalcare "da destra" il nome multiplo e che si ritrovò con un pugno di mosche in mano, cioè con un libretto che credeva frutto di una intelligente operazione e che si rivelò invece un'altra astuta beffa ordita ai danni suoi e della Mondadori.

La polarità tra individuo e società è uno dei temi che attraversano tutta la storia della cultura occidentale, e che nel '900 è diventato sempre più scottante: esso rappresenta, in particolare, una vera osses-

Copertina del libro per AAA Edizioni.

sione di tutto un filone della fantascienza. L'abbiamo ritrovato, recentemente, in alcuni episodi di *Star Trek Voyager*, in cui la cultura degli umani si scontra con la cultura Borg, nella quale gli individui non sono più autonomi, ma vengono assorbiti in una mente collettiva che non solo potenzia, ma automatizza i processi decisionali senza farli passare (a quanto pare) per il collo di bottiglia della comunicazione linguistica tra individui – il procedimento tipico con il quale si formano le decisioni nelle comunità umane – ma utilizzando una specie di telepatia (le menti dei singoli sono tutte immediatamente presenti l'una all'altra), che ovviamente esclude del tutto i sentimenti. Ma i modelli risalgono a molto più lontano (citiamo per tutti il romanzo di Jack Finney *The Body Snatchers*, del 1955, e il celebre film *Invasion of the Body Snatchers* che ne trasse Don Siegel l'anno dopo, più volte rifatto dagli anni '70 in poi), e arrivano più vicino a noi (l'esempio più interessante della presenza di questo tema nel filone cyberpunk è *Vacuum Flowers* [*L'intrigo wetware*], del 1987, di Michael Swanwick, un romanzo che oltre a mettere in scena una delle più allucinanti menti collettive della fantascienza, la Comprise, è tutto basato su scambi di identità e trapianti di personalità).

La mitologia che il capitalismo ha creato intorno a se stesso prevede che i valori che la borghesia ha dovuto rivendicare come universali nella lunga fase di lotta politica contro l'*ancien régime* (libertà di pensiero, di espressione, di iniziativa economica), e che sono poi tornati di fatto a essere appannaggio delle classi dominanti con le nuove forme politiche, rimangano universali non solo nella sfera del diritto, ma anche in quella dell'immaginario. Nell'autorappresentazione che il capitalismo rinnova continuamente tramite le correnti principali dell'industria culturale esso è il regno della libertà, della fioritura dell'individuo, della possibilità di coltivare *ad libitum* la sfera degli interessi personali: mentre ogni corrente (teorica e pratica) di opposizione radicale a esso è dipinta come una via che porta all'appiattimento, alla spersonalizzazione, alla fusione nel magma grigio, indistinto e opprimente del "collettivismo". Poco importa che, nella realtà delle cose, la possibilità di coltivare interessi davvero personali sia riservata a poche e ristrette élite, che il non conformismo culturale ed esistenziale si debba pagare o con l'appartenenza a una classe di reddito molto elevata o, al contrario, con una scelta molto individuale di secessione dallo stile di vita dominante che comporta di solito la rinuncia o l'impossibilità di arricchirsi. Per tutti gli altri c'è solo, travestita da "esercizio della libertà", l'adesione ai modelli dominanti del consumo di prodotti culturali o di intrattenimento proposti dall'industria del settore.

Tutto ciò aveva potuto funzionare relativamente bene nella fase

fordista del capitalismo, dopo la sconfitta dei movimenti radicali di opposizione anticapitalista seguita alla prima guerra mondiale e con lo stabilirsi di una fittizia "alternativa" incarnata in una serie di paesi a capitalismo di stato che utilizzavano per i propri miti fondativi il linguaggio di un marxismo ossificato e grottesco. L'improvviso sfaldarsi del "socialismo reale" e l'ingresso del capitalismo in una fase postfordista come risposta ai cicli di lotte operaie degli anni '60 e alle crisi internazionali degli anni '70 (fase che si costruisce largamente sulla rivoluzione tecnologica resa possibile dalla microelettronica e dell'informatica) cambiano tutta la situazione. Se a tutta prima può apparire paralizzante il paradosso di una tecnologia che realizza, dal punto di vista capitalistico e perciò rovesciato, molti dei temi dei movimenti di opposizione politica e culturale degli anni '60 e '70, a una riflessione più attenta "tutto si gioca adesso", come scrisse Raoul Vaneigem. Luther Blissett nasce proprio in una situazione come questa. Egli/esso/loro si è nutrito di tutte le intuizioni e le pratiche che hanno visto "nella direzione del pericolo" l'unica strada di salvezza possibile, ha riutilizzato tutte le eresie, quelle del comunismo otto-novecentesco e più ancora quelle del cristianesimo riformato più radicale del XVI secolo. Luther Blissett ha potuto fare appello al "*brainstorming* di un milione di menti, l'acme della guerra psichica, la lenta virale infiltrazione che porta il cancro nel sistema", perché ha compreso che la paralizzante dicotomia individuo/comunità su cui si è costruito l'immaginario del primo e del secondo capitalismo sta perdendo la sua virulenza. Qualcosa di analogo raccomandava, più o meno negli stessi anni in cui nasceva il Luther Blissett Project, Christian Marazzi:

> È partendo dal desiderio di appartenere a una *comunità* che occorre rovesciare la retorica pubblicitaria nel *linguaggio politico* della comunità (...) La lotta è dentro il linguaggio, nel saper produrre altre declinazioni della stessa aspirazione di fondo, *del desiderio di appartenere a una comunità*. Il vero problema è quello di saper creare altri *luoghi comuni*, in grado di colmare lo scarto tra desiderio di comunità e sua inconsistenza concreta, *ossia politica*. (*Il posto dei calzini*, p. 103; corsivi dell'autore)

Da Seattle a Bologna a Okinawa a Genova, non è questo oggi il nostro orizzonte?

A destra: Cartolina del 1996.

I testi utilizzati:

Paul Auster, *Trilogia di New York* [1985-86], trad. di M. Bocchiola, Einaudi, Torino 1996.
Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica*, AAA edizioni, Bertiolo 1996.
Luther Blissett, *Mind Invaders. Come fottere i media: manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*, Castelvecchi, Roma 1995.
Roberto Bui (Wu Ming Yi), "Carne e ossa, persona per persona. Disordinate riflessioni *in articulo mortis* sul Luther Blissett Project e sul Neoismo", in: *Sentieri interrotti. Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo*, Charta, Milano 2000 [catalogo dell'omonima mostra a Bassano del Grappa, 17 giugno – 20 agosto 2000, a cura di L. Bonotto, M. Guderzo, R. Melchiori, T. Santi].
Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Roma-Bari 1993.
Jack Finney, *Gli invasati* [1955], Mondadori (Classici Urania 8), Milano 1977.
Andrea Grilli (a cura di), *Luther Blissett. Il burattinaio della notizia*, Puntozero, Bologna 2000.
Stewart Home, *Assalto alla cultura. Correnti utopistiche dal Lettrismo a Class War* [1988], AAA edizioni, Bertiolo 1996.
Stewart Home, "Sulla banalità millenaristica dell'iconoclastia contemporanea", in: *Sentieri interrotti*, cit.
Christian Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica* [1994], Bollati Boringhieri, Torino 1999.
Michael Swanwick, *L'intrigo wetware* [1987], Nord, Milano 1988.

Finito di stampare nel giugno 2000
da Leva spa, Sesto San Giovanni
per conto di edizioni Charta

ISBN 88-8158-278-3

Vanished Paths

Sentieri interrotti

Crisis of Representation and Destruction in the Arts from the 1950s to the End of the Century

Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo

For *Vanished Paths*, Piermario Ciani (pioneer and first publisher of the Luther Blissett Project) has worked on the media impact of the Multiple over the years. In various European countries, but above all in Italy, the actions of Luther Blissett have produced an orgy of headlines; hundreds of articles in newspapers and weeklies of all kinds have been dissected, glossed, and put back together by the various Luthers, in an endless mythopoeic *cut-up*. Ciani has searched through the archives and press reviews, mixed everything up and put the material together according to his own will. A long film of pseudo-definitions of Blissett, spelling mistakes, inappropriate quotations and examples, sensationalism, and superficiality.

Per *Sentieri interrotti*, Piermario Ciani (pioniere ed editore storico del Luther Blissett Project) ha lavorato sul pluriennale impatto mediatico del Multiplo. In diversi paesi d'Europa, ma soprattutto in Italia, le azioni di Luther Blissett hanno prodotto un'orgia di titoli di giornale; centinaia di articoli sui più disparati quotidiani e settimanali sono stati dissezionati, glossati, rimontati dai vari Luther, in un infinito *cut-up* mitopoietico. Ciani ha rimesso mano ad archivi e rassegne-stampa, ha rimescolato tutto e montato i materiali a suo piacimento. Un lungo rullo di pseudo-definizioni di Blissett, errori ortografici, citazioni ed esempi a sproposito, sensazionalismo, superficialità.

stakes, inap is and erficia s; hund ocla
ples, sensa eeklie
ieri inte sed, a ativi ri
, Piermario editor uther la prati
rico del Lut ha lav Cia ther Bl
sul pluriennatico di egli ambi
ultiplo. In da, ma sc izione an
ither Bliss tell'arte

IL GAZZETTINO

Lunedì 3 luglio 2000

Senza contare la radicale messa in discussione del mito romantico dell'artista posta in atto dai cosiddetti "nomi multipli", o addirittura di invenzione come quello ormai celebre di Luther Blisset.

Enzo Di Martino

l'Unità

Lunedì 26 Giugno 2000

È questo tanto più quando dai movimenti degli anni Cinquanta e Sessanta, ancora interni a un orizzonte post-duchampiano, ci si avvicina ai nostri giorni e a fenomeni la cui inclusione nella mostra renderà perplesso il purista, come Luther Blissett, i nomi multipli e il neoismo, che non si considerano più neppure marginalmente interni al mondo dell'arte, e che coerentemente non hanno neppure «opere» da esporre, ma solo documenti e testimonianze di «operazioni» compiute.

ANTONIO CARONIA

material
will. A lo
Blissett, s
quotation
and supe

Per Sentie
niere ed
Project) l
to media

Da Karel Appel a Enrico Baj, da John Cage a Luther Blissett. A Bassano 200 opere. Radicali, estreme, iconoclaste

Arte Luglio 2000 EVENTI

di Luca Beatrice

La vera eredità di questi fervori creativi rimane oggi soprattutto nella pratica dei Nomi multipli (Luther Blissett è il più conosciuto negli ambienti giovanili), opposizione anarchica allo star system dell'arte borghese, alle pratiche del mercato e del lucro.

IL SOLE-24 ORE
25 Giugno 2000

Il piano intermedio del palazzo, quello delle parole, ci conduce dal Lettrismo alla Poesia Visiva passando per Art & Language, per approdare all'antimediadiatico multiplo Luther Blisset e ai disseminatori Konoba.

di Manuela Gandini

AMICA
21 GIUGNO 2000 N. 25

Basta con i soggettivismi: che il quadro sia un lavoro in comune, esortava Luther Blisset e, con lui, i membri di Nomi Collettivi. E allora, via libera all'oggetto, al punto di vista dell'oggetto, ironico, polemico, distruttivo rispetto alla visione tradizionale e insieme portatore di una nuova visione del mondo,

Amelia Valtolina

Il lungo collage di articoli distribuito durante la mostra *Sentieri interrotti*.

Strange Correspondences, three days of meetings, exhibitions, performances and installations at Villa Fanna, in Villorba near Treviso. *Vanity Fair*, group portrait of the mail art community and collective projects *Alternative Philately* and *Different Rubber Stamps*. Logo, coordinated graphic image and organization of two sessions of the *Decentralized World-Wide Networker Congress*. *Postal Interactions*, exhibition of artists' postcards in Udine. *(Ap)posto per te*, collective action with postal dissemination in Bassano del Grappa.

MAIL ART

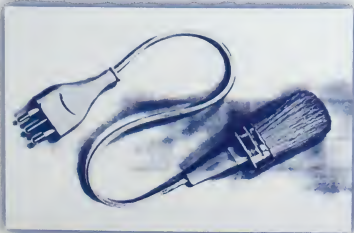
***Strane Corrispondenze*, tre giorni di incontri, mostre, performance e installazioni a Villa Fanna, Villorba di Treviso. *Vanity Fair*, ritratto di gruppo della comunità mailartistica e progetti collettivi di *Filatelia Alternativa* e *Diversi Timbri*. Logo, immagine coordinata e organizzazione di due sessioni del *Congresso Mondiale Decentralizzato del Networker*. *Interazioni Postali*, rassegna di cartoline d'artista a Udine. *(Ap)posto per te*, azione collettiva di disseminazione postale a Bassano del Grappa.**

Inevitabilmente ogni capitolo di questo volume si interseca con gli altri e i personaggi sono spesso interpretati dalle stesse persone che entrano ed escono di scena senza nemmeno cambiarsi d'abito per fingere di essere qualcun altro. Nel 1980, ai tempi in cui cercavo di diffondere la fanzine *115/220,* nelle cui pagine si nominava abbastanza diffusamente e subdolamente il fantomatico gruppo dei Mind Invaders, mi dilettavo ad escogitare piccole azioni postali che coinvolgessero i lettori e tutti coloro che in qualche modo si mettevano in contatto con il "comitato redazionale", con l'"ufficio abbonamenti" o con il "gentile direttore" di questa anomala rivista. A chi rispondeva diligentemente ad un questiona-

rio promettevo un simpatico puzzle in omaggio, consistente nel foglio delle risposte strappato in tanti pezzettini e imbucati con una lettera di spiegazioni. In una delle pagine della fanzine si pubblicizzava "Rock and Roid", una finta fanzine gratuita con cassetta C60 in omaggio, che consisteva in un unico foglio fitto fitto di testi illeggibili e una cassetta disegnata con delle "C" ripetute 60 volte. Oltre ad altri giochetti e ad un'infinità di lettere in risposta alle più svariate domande sui Mind Invaders, sul Great Complotto e gli altri argomenti trattati nelle pagine di *115/220.*

Tra quanti mi scrivevano ce n'era uno in particolare con cui iniziai da subito una fitta corrispondenza, tant'è che in breve tempo mi sono ritrovato senza più materiali nuovi da spedirgli. Mi inondava di lettere chilometriche, collage, fanzine fotocopiate, cartoline fatte a mano, buste annullate con francobolli e timbri personalizzati... tutto fatto con carta, colori, colla e materiali economici e alla portata di tutti ma il risultato

Cartoline con autoritratti di Piermario Ciani: a sinistra del 1998 per una mostra personale in Belgio e sopra del 2000 per la mostra *Sentieri Interrotti*.
Sotto: la cartolina invito per la mostra itinerante di cartoline xerografiche *Rispondere o toner* del 1987.

estetico e concettuale era sempre di un livello qualitativo mediamente piuttosto alto, che si distingueva nettamente dalle lettere scialbe e strettamente funzionali di chi, per esempio, richiedeva l'invio di una rivista o lo "sconto per i distributori" se avesse acquistato la bellezza di cinque copie. Era veramente un piacere aprire la cassetta della posta e trovarci i materiali inviati da Vittore Baroni e infatti non è passato molto tempo prima che decidessimo di rinsaldare i nostri rapporti epistolari e produrre assieme una fanzine. Nel frattempo mi ha fatto scoprire che non eravamo gli unici ad avere questa passione per la creatività postale e mi ha fatto conoscere tutto un mondo di simpatici artisti pazzi che si scambiavano gratuitamente le loro opere attraverso i cinque continenti. Così ho scoperto il network della mail art.

Comunicazione Imprevista: La Mail Art di Piermario Ciani

John Held, Jr.

Piermario Ciani è uno dei più grandi grafici oggi in circolazione, ed è del tutto appropriato che molti dei suoi lavori siano stati ispirati e prodotti in collaborazione con una rete internazionale di artisti postali. Radicata nella storia di precedenti movimenti artistici del XX secolo, la Mail Art (o Arte Postale) si inserisce nell'alveo di una lunga tradizione di design grafico innovativo nelle arti visuali. In un recente numero della rivista di grafica statunitense *Print* (maggio/giugno 2000), nel recensire un libro sul costruttivista russo El Lissitsky, l'autore scrive: "Attingendo dagli intensi e spesso contrapposti esperimenti del Futurismo, del Dadaismo e del Costruttivismo, i designer moderni hanno dato vita ad una comunicazione visiva che combina le tecniche dei mass media con forme d'avanguardia."

Ciani appartiene di diritto a questa tendenza evolutiva del design grafico. Egli è consapevole dell'intera gamma di nuove tecniche della comunicazione di massa, di cui il computer e Internat sono la più recente manifestazione. In una dichiarazione preparata per il Congresso Mondiale Decentralizzato del Networker del 1992, l'autore ha scritto: "Il networker (operatore di rete) viaggia da una parte all'altra del globo, creando le sue opere in collaborazione con altri, e non importa se i suoi viaggi sono reali o virtuali, in quanto oggi egli può attivare reti di scambio senza muoversi dalla propria scrivania, trasmettendo i suoi lavori via fax, modem, o con altri mezzi di comunicazione."

Come nel caso di altri artisti postali, comunque, Ciani non si limita ad intervenire sui mass media, cercando al tempo stesso di rinvigorire forme di comunicazione meno tecnologiche, quali gli adesivi, i francobolli e le cartoline d'artista. Questi supporti vengono distribuiti tramite il circuito della Mail Art, con la collaborazione di altri corrispondenti

creativi. In tal modo, il lavoro originale di Ciani assume significati imprevisti, e rispecchia le reazioni rese possibili dall'ampia circolazione in una rete di operatori del panorama *avantgarde*. Piuttosto che esercitare una rigida autorità sul proprio lavoro, Ciani fa assegnamento su altri per estendere la vita dell'opera. Ciò è apertamente espresso nella richiesta, rivolta ad altri operatori di rete, di impiegare i suoi adesivi "per utilizzi inusuali o integrandoli nelle vostre opere."

"Nella società post-industriale in cui viviamo, il pianeta è costantemente attraversato da milioni di messaggi interconnessi in molte reti differenti, ed è in questo scenario che opera il networker, divenendo di fatto l'interprete del proprio tempo", ha dichiarato Ciani nel suo scritto *Il networker e i meccanismi di produzione*. Come altri nel campo della Mail Art, Ciani gioca il suo ruolo di artista in un collage internazionale di informazioni, mettendo in movimento una catena di eventi che orbita fuori del suo controllo.

Questa rinuncia ad un controllo artistico assoluto è una caratteristica della rete mailartistica. A differenza dell'artista da galleria, che deve imprimere una propria visione nel vuoto del bianco spazio espositivo tridimensionale, l'artista postale usa l'intero pianeta come tela su cui esprimersi, interagendo con altri, accettando il caso come componente dell'equazione artistica. Ciani è un grande ammiratore dell'artista giap-

A sinistra: varianti del marchio per il DNC 92. Sotto: cartolina-invito dello Stato di Naon per la mostra *Altri Francobolli* del 1988.

ponese Ryosuke Cohen (ha curato una sua mostra italiana nel 1989), il cui progetto *Brain Cell* prevede la raccolta di immagini dalla corrispondenza di diversi artisti postali, combinandole sullo stesso foglio di carta. L'opera di Cohen diviene in tal modo un collage globale, piuttosto che la visione di un singolo imposta al mondo. Una tecnica simile viene utilizzata nel Luther Blissett Project, a cui Ciani ha partecipato assieme ad altri mailartisti. Blissett è stato usato come "nome collettivo", a cui diversi networker potevano attribuire dettagli della loro storia o contribuire a svilupparne la mitologia. I collaboratori al progetto venivano esortati a cercare di inserire allusioni a Blissett nei giornali di tutto il mondo.

Per strategia culturale, nessuno "possedeva" il concetto di Blissett, ma il progetto si realizzava piuttosto mediante la raccolta di documentazione, sia scritta che visuale, pubblicata ad esempio da Ciani e Vittore Baroni nel libro collettivo *Totò, Peppino e La Guerra Psichica* di Luther Blissett. Nel creare l'apparato grafico del libro su Blissett, Ciani mette in pratica la propria idea di arte in compartecipazione, contribuendo con le sue particolari conoscenze al progetto globale. Il networker, scrive Ciani, "collabora e interagisce con altri artisti nella creazione di nuove opere, seguendo i più avanzati metodi di produzione, che richiedono svariate collaborazioni sulla base di specializzazioni individuali."

Le influenze formative di Ciani sono chiaramente delineate nel suo foglio di francobolli del 1995, *4 dei miei Maestri scomparsi*. In una sbalorditiva serie di ritratti, il foglio rende omaggio a Ray Johnson, Guglielmo Cavellini, Guy Debord e Luther Blissett. La scelta di questi personaggi aiuta a mettere a fuoco gli interessi di Ciani in quanto artista.

L'artista americano Ray Johnson (1927-1995) è considerato il padre della moderna Mail Art. Egli ha frequentato il Black Mountain College nei tardi anni '40, studiando sotto la guida del pittore Josef Albers e stringendo rapporti di amicizia con Robert Rauschenberg, John Cage, Merce Cunningham e altri che hanno ottenuto grande notorietà tramite canali istituzionalizzati. Johnson ha scelto una strada differente, facen-

dosi conoscere nei circuiti artistici sotterranei di tutto il mondo per mezzo della sua corrispondenza creativa. Johnson è diventato un simbolo di integrità artistica per gli artisti più giovani; un autore capace di sviare il sistema dell'arte governato dal mercato. Ciani è consapevole del fatto che questo percorso alternativo lascia l'artista in posizione vulnerabile. Nel suo *Networker Statement*, Ciani scrive che, rinunciando all'aspetto commerciale dell'arte, egli sta "rischiando la sua posizione nel mercato dell'arte, preferendo la libertà di cambiare percorsi e collaboratori, come un esploratore nomade che non vuole raggiungere un posto in particolare ma solo avere davanti una strada da percorrere."

Guglielmo Achille Cavellini (1914-1990) è stato un attivo praticante della Mail Art per tutti gli anni '70 e '80. Tramite la corrispondenza, egli ha sviluppato un sistema di "auto-storicizzazione" con cui rivendica il proprio status quale uno dei più grandi artisti di tutti i tempi. Pubblicando libri di alta qualità, adesivi, francobolli e altri gadget promozionali distribuiti in tutto il mondo dalla sua abitazione a Brescia, Cavellini ha stabilito il principio secondo cui l'artista deve prendere il controllo della propria reputazione futura. Il suo uso di adesivi (con la data 1914-2014) ha avuto una grande influenza su Ciani e Baroni nella loro creazione del Museo Stickerman. Ciani e Baroni, nell'ampliare il catalogo

Sotto: cartolina i cui decori sono stati realizzati automaticamente dal computer con un programma in Basic realizzato da Piermario Ciani nel 1985. A sinistra: francobolli ricordo per le mostre del meeting di mail art *Strane Corrispondenze* del 1989.

delle AAA Edizioni, si sono assicurati un posto come "auto-storicizzatori" di espressioni artistiche emergenti, pubblicando volumi su argomenti come la Mail Art, l'arte dei timbri e i francobolli d'artista.

Editando in italiano il saggio *Assalto alla cultura* di Stewart Home, le AAA Edizioni hanno contribuito a portare alla luce il lavoro di Guy Debord (1931-1994), il terzo dei quattro "Maestri scomparsi" di Ciani. Principale teorico del movimento Situazionista e autore del noto saggio *La società dello spettacolo*, Debord ha elaborato una quantità di strategie culturali, fra cui il *détournement* (in cui materiali preesistenti vengono alterati a scopi artistici o politici) e lo slogan poetico (che ha influenzato il lavoro di Ciani con gli adesivi). Al tempo stesso acuto critico della cultura dominante e sostenitore della necessità di infiltrare per vie indirette tale cultura con attitudini artistiche e politiche devianti, i motivi dell'attrazione di Ciani per Debord appaiono evidenti.

L'ultimo dei quattro "Maestri scomparsi" è Luther Blissett, la fittizia "identità collettiva" a cui Ciani attribuisce le date di nascita e morte 1995-1951. Blissett può esser visto come un simbolo della rete mailartistica, a cui Ciani ha aderito in modo critico. Il fatto che le date di nascita e morte siano cronologicamente rovesciate, rivela come la rete stessa della Mail Art possa essere considerata un'influenza per l'artista, in riferimento all'influsso cumulativo di ricerche artistiche a partire dalla nascita di Ciani nel 1951.

Ciani si è accostato per la prima volta alla Mail Art nel 1980, all'epoca in cui pubblicava la sua fanzine *115/220*. Non molto tempo dopo, egli ha fatto la conoscenza col lavoro di Ray Johnson e degli artisti Fluxus, che avevano anch'essi utilizzato il sistema postale come mezzo di creazione artistica. Ciani ha iniziato a prendere parte anche a mostre di poesia visuale (*Alfabetiche visioni*, 1987) e di copy art. La sua associazione con Vittore Baroni, uno dei più attivi e informati sostenitori del mezzo postale creativo, ha partorito come risultato il progetto multimedia TRAX e l'avventura editoriale delle AAA Edizioni, approfondendo il contributo offerto da Ciani alla Mail Art.

Nel 1987, Ciani ha organizzato la mostra di copy art *Presenze futuriste*, nell'ambito delle sue attività con il progetto TRAX. Egli ha anche curato nel 1989 la mostra di francobolli d'artista *Filatelia alternativa*, con opere di autori da sette nazioni. Altrettanto importanti della sua partecipazione all'espansione della rete mailartistica mediante l'organizzazione di esposizioni e incontri (la rassegna *Strane corrispondenze* del 1989, l'azione collettiva *(Ap)posta per te* dell'estate 2000), sono i contributi grafici di Ciani a numerosi altri progetti iniziati da colleghi mailartisti. Tra i più degni di nota è il suo coinvolgimento nel Congresso Mondiale Decentralizzato del Networker, organizzato nel 1992 da

H.R. Fricker e Peter W. Kaufmann in Svizzera. Ciani ha progettato carta intestata, adesivi e volantini con un design caratteristico, basato sulla stilizzazione di una busta postale i cui angoli diventano frecce che puntano in quattro diverse direzioni. Questo è poi diventato un logo importante per l'intera Mail Art.

Ciani ha anche collaborato con Baroni nel 1992 alla realizzazione del Museo Stickerman. Gli adesivi da lui creati per questo progetto sono stati ampiamente diffusi nella rete mailartistica. Una pubblicazione, il *Free Stickers Catalogue*, raccoglie riproduzioni di tutti gli adesivi progettati da Ciani, "stampati in edizioni a due colori di 250 copie da distribuire gratuitamente ad artisti-networker in tutto il mondo." In questi adesivi, Ciani rivela altre sue influenze, citando Marcel Duchamp, Yves Klein e Ben Vautier.

Gli adesivi creati da Ciani rivelano anch'essi un debito nei confronti della filosofia della rete mailartistica. "Comunicazione Imprevista", "Attenzione! Tutto può essere Arte", "Pubblico Dominio", "C.A.S.H. - Contemporary Art Show Here", "Non oltrepassare - Mercanti d'arte al lavoro" e "CREATE il vostro capolavoro", testimoniano degli insegnamenti assimilati da Ciani durante i suoi venti anni di coinvolgimento nei circuiti della Mail Art.

Cartolina promozionale per una mostra di poesia visiva organizzata nel 1987 allo Stato di Naon di Pordenone, in collaborazione con la rivista *Zeta*.

IL TAVOLO DEL PICCOLO
ICONOCLASTA
WANTED

[ap] posta per te

In questa busta sono stati inseriti francobolli, adesivi, timbri e altri materiali originali di alcuni autori presenti nella mostra SENTIERI INTERROTTI - Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo, Palazzo Bonaguro, via Angarano 77, Bassano, aperta dal 17 giugno al 20 agosto 2000, dove puoi intervenire anche tu al "Tavolo del piccolo iconoclasta", presso la sezione Mail Art.

"(Ap)posta per te" è un'azione di arte postale, ideata e realizzata da Vittore Baroni e Piermario Ciani, col contributo di Konoba, Archivio Cavellini, Guy Bleus, Emilio Morandi, Giovanni & Renata Strada, Gyorgy Galantai, The Sticker Dude, Stickerman, Santini Del Prete, Hans R. Fricker, ecc. che prevede l'inserimento di adesivi e altri materiali in numerose buste che vengono decorate creativamente all'inaugurazione della mostra, con timbri inseriti nelle suole delle scarpe. Dopo la timbratura le buste vengono recapitate personalmente porta a porta a centinaia di cittadini di Bassano del Grappa. Opere di arte postale uniche e originali, fatte coi piedi e consegnate a mano.

Gli adesivi allegati puoi attaccarli nei posti che riteni più adatti e, in previsione di una pubblicazione, puoi inviare documentazione fotografica a:
AAA Edizioni, via Latisana 6, 33032 Bertiolo, UD
Per informazioni: baroniv@ats.it; piermario_ciani@libero.it

Nobody knows the true faces of Chris Lutman and Tom Mix. The name of a ghost-like musical group that only exists in its own elusive propaganda becomes the title of an "handbook for cultural guerrilla and sabotage" written in Italy by the multiple identity Luther Blissett and then also of an anthology of writings on "psychic warfare, cultural sabotage and semiotic terrorism" edited in Great Britain by Stewart Home. Who is afraid of the "mind invaders"?

MIND INVADERS

Nessuno conosce il vero volto di Chris Lutman e Tom Mix. Il nome di un gruppo musicale fantasma, che esiste solo nella sua elusiva immagine pubblicitaria, diventa il titolo di un "manuale di guerriglia e sabotaggio culturale" prodotto in Italia dall'identità multipla Luther Blissett e poi di un'antologia di scritti su "guerriglia psichica, sabotaggio culturale e terrorismo semiotico" curata in Gran Bretagna da Stewart Home. Chi ha paura degli "invasori della mente"?

Frequentando e fotografando i ragazzi del Great Complotto era inevitabile che mi facessi contagiare dalla voglia di suonare ma ero già troppo grande per *pogare* come i punk sedicenni e l'unico strumento che maneggiavo bene era la chitarra ad aria.

Le varie band nascevano e morivano con frequenza impressionante (a Pordenone come altrove): un piccolo litigio e il batterista se ne andava, formando un suo nuovo gruppo mentre quello vecchio cambiava nome e così via finché i vari componenti finivano la scuola, iniziavano a lavorare e gli strumenti riposavano finalmente nella pace eterna delle loro custodie impolverate. Io volevo sfidare ogni convenzione del mondo musicale e creare un gruppo profondamente diverso dagli altri e che durasse nel tempo. Un gruppo i cui componenti rimanessero senza volto e che non suonassero mai ad un concerto, anzi non avrebbero dovuto mai suonare in assoluto. Un gruppo che avrebbe alimentato e accresciuto il proprio mito senza mai registrare una canzone, producendo soltanto la propria immagine. [illegible]tare gli stilemi pubblicitari di persuasione occulta, creare un mondo fittizio e renderlo il più possibilmente verosimile, il tutto per promuovere un prodotto inesistente e svelare così i meccanismi subdoli e mendaci dell'informazione spettacolare.

In quel periodo furoreggiavano i primi videogames da sala e tra i più giocati c'era *Space Invaders*, il padre di tutti i frenetici spara-spara dell'universo digitale. Così, parodiando il nome di un videogame, nel 1980 nacquero i *Mind Invaders*, rendendo in qualche modo espliciti gli intenti del gruppo fin dal nome stesso.

La vita dei Mind Invaders si ferma al 1981 e le loro gesta sono più che altro degli abbozzi di progetti non realizzati per scarsità di mezzi. È stata quindi una piacevole sorpresa, dopo oltre 15 anni di oblio, che Roberto Bui e altri ne abbiano raccolto l'eredità, riconoscendone il valore anticipativo.

A sinistra: collage di citazioni del 1980-82 realative ai Mind Invaders.
In alto: la copertina del 45 giri della band Klasse Kriminale con espliciti campionamenti dalla produzione visiva e sonora di Luther Blissett e Mind Invaders.

Excursus: due omaggi dovuti

Luther Blissett è stato preceduto da misconosciute esperienze «seminali» di networking e di uso della leggenda metropolitana, una delle quali dà il nome a questo libro. Mind Invaders, Italia, primi anni Ottanta. Si trattava di una rock-band non più reale dei «misteriosi nuovi proprietari dei Charlestown Chiefs», band di cui veniva anonimamente prodotto e distribuito materiale informativo e propagandistico, oltre a gadget e a false interviste che venivano presto smentite dagli inesistenti «diretti interessati» (la smentita veniva a sua volta dichiarata falsa, e i suoi autori definiti «impostori», poi i presunti impostori replicavano etc.). Ecco un estratto da un comunicato-stampa diramato da Udine il 31/5/1980, introdotto dalla frase «Siamo venuti in possesso di questo volgare falso che verrà presto smentito»:

> Per soddisfare le morbose curiosità di quanti vogliono conoscere la genesi dei Mind Invaders, ma soprattutto per porre fine alle dicerie di chi sostiene che sono nati recentemente sulla scia di altri gruppi musicali più famosi, vi rendiamo noto quanto segue: già nel 1976 Chris Lutman ed Emoform componevano i loro primi pezzi, sperimentando le possibilità di un potente generatore di infrasuoni, costruito in collaborazione con il *Laboratory of Physics* – Iowa... In particolare hanno composto la suite *Heartquake* che è stata eseguita in pubblico il 6 maggio e il 15 settembre dello stesso anno [...]. A chiunque volesse acquistare il disco *Music for Entertainment* vorremmo precisare che può essere suonato soltanto con lo speciale apparecchio prodotto dalla *Aldo Mancuso & Sons*, provvisto di due testine che con una presa a tenaglia permettono la lettura contemporanea di entrambe le facciate del disco [...]. Firmato: *Aldo Mancuso*.

Ed ecco un altro comunicato, stavolta senza data, preceduto dall'annuncio «Seguiranno al più presto il disco e alcune cassette»:

> Nel concerto di Udine del 29.9.79 all'auditorium Zanon (strapieno) siamo intervenuti con una macchina di nostra creazione che produce sensazioni sonore, tattili e olfattive che hanno provocato un'esplosione di rigetto da parte del pubblico il quale si è allontanato in massa. Considieriamo questo esperimento non perfettamente riuscito data la completa omogeneità di risposta da parte del pubblico che si è riconfermato tale [...].

Luther Blissett

Mind Invaders

Come fottere i media: manuale di guerriglia e sabotaggio culturale

CASTELVECCHI I edizione: novembre 1995

Grazie a questa impressionante sequela di panzane e all'appoggio di alcune fanzine e di band vere che li citavano nelle interviste o che inserivano il loro nome nei *credits* dei dischi, i Mind Invaders ebbero i loro album immaginari recensiti più volte – in tutta serietà – da alcune riviste del settore (su tutte «Rockstar», che all'epoca aveva una certa importanza e diffusione). Questo provocò anche le lagnanze di altri gruppi. Ad esempio, tali Electric Eyes di Firenze scrissero quanto segue alla rubrica di Red Ronnie su «Rockstar»:

> Carissimo direttore, vorrei proporle un quesito: non le pare che Lei, pubblicando per due volte di seguito nella rubrica *Rockers* la recensione dei Mind Invaders, rubi spazio a tutti gli altri gruppi (tra i quali il mio) che le scrivono fiduciosi?...Andate a fanculo!

Si dice che dietro i Mind Invaders ci fossero alcuni mail-artisti italiani, in particolare Piermario Ciani, amico personale di quell'Harry Kipper che all'epoca già usava lo pseudonimo «Luther Blissett». Se per caso avete *Slapshot* su videocassetta (e se siete degli osservatori) scoprirete che, durante una carrellata sul pubblico della finale del campionato, sulla T-shirt di una ragazza si legge chiaramente la scritta in rosso «Mind Invaders». Tutto torna. Abituatevi per tempo a questo andamento ellittico e divagante.

CASTELVECCHI
I edizione: novembre 1995

Luther Blissett

Mind Invaders

Come fottere i media: manuale di guerriglia e sabotaggio culturale

Per so
no con
tutto p
no nat
cali pi
nel 19
loro p
potent
razion
colare
ta esep
dello, s
il disc
che pu
recchi
sto di
metto
ciate c

Grazi
all'ap
citava
me ne
ro alb
rietà
star»,
fusion
grupp
scriss
«Rock

Car
le p
nell
der

Zuppa spaziale (con orge)

Stewart Home

Non ho la più pallida idea di che faccia abbiano Chris Lutman e Tom Mix, e non sono stato in grado di scoprire i loro veri nomi, ma so che provengono da Witham nell'Essex, uno degli innumerevoli piccoli villaggi satellite disseminati attorno a Londra. Intorno alla metà degli anni '70 Tom e Chris stipularono un profittevole contratto per svariati album con una importante casa discografica. Nonostante che le loro carriere come musicisti professionisti si fossero rivelate economicamente molto remunerative, i due si resero ben presto conto di quanto fosse emotivamente e artisticamente vacuo l'accumulo spropositato di denaro della rock star. Nel 1976, mentre si trovavano in tour in Italia, Chris e Tom incontrarono ad un party dopo un concerto l'artista Piermario Ciani. Ciani li mise al corrente di un suo piano per creare una leggenda sotterranea attorno ad un inesistente album jazz-funk "a tema", intitolato *The Hollywood Chainsaw Hookers Meet The Intergalactic Pimps At LA's Infamous Down Home Motel* ("Le battone dalla sega elettrica di Hollywood incontrano i pappa intergalattici nel malfamato Down Home Motel a Los Angeles"), firmato dai Mind Invaders. Ciani aveva già realizzato alcuni schizzi preliminari per la copertina del disco, in cui si vedeva una prostituta inginocchiata col sedere per aria, nell'atto di elargire un pompino ad un corpulento pappa alieno stravaccato su di una poltrona.

Chris e Tom portarono con sé a Londra i lavori di Ciani e l'anno seguente riuscirono ad inserirli nel catalogo di un distributore discografico indipendente, come imminente uscita per l'etichetta Angel Dust Records di Maldon nell'Essex. Ne risultò un forte interesse da parte dei negozianti e un numero senza precedenti di quindicimila copie ordinate in prevendita, per un disco che neppure esisteva. Non passò molto che un personaggio presentatosi col nome di Lieutenant Murnau, il quale sosteneva di essere il proprietario della Angel Dust

Records, informò una stampa musicale allibita di non essere stato in grado di trovare una sola fabbrica disposta a stampare il disco dei Mind Invaders, a causa dei suoi contenuti osceni. Murnau, in realtà un alter-ego di Chris Lutman, annunciò di aver tentato perfino, senza successo, di far fabbricare il disco in Svezia. Quando si dice la libertà di parola. Per effetto del lavoro svolto all'epoca da Chris e Tom per conto di un importante gruppo musicale da classifica e della loro relazione con Ciani, cominciarono a circolare varie supposizioni sulla vera identità dei Mind Invaders. Alcuni ritenevano che il gruppo fosse un progetto collaterale della Average White Band, mentre altri insistevano trattarsi di un trucco escogitato da Marc Bolan per rilanciare la propria carriera - e che la sua ragazza Gloria Jones compariva come cantante nell'album. Neppure la prematura morte di Bolan in un incidente automobilistico, avvenuta di lì a pochi mesi in quello stesso anno, riuscì a intaccare questo tipo di congetture.

Ben presto venne messa in circolazione la grafica di un singolo dei Mind Invaders. Il sette pollici avrebbe dovuto contenere due facciate A, con le canzoni *(I'll Get You Hummin' With My) Super Slick Extra Thick Alien Dick* ("(Ti farò mugolare col mio) cazzo alieno extra grosso super svelto") e *Spunk & Blow* ("Sborra e pompa"). La copertina consisteva nel disegno di una ragazza con addosso tacchi a spillo e ben poco altro. Era ritratta da dietro con le braccia distese contro la parete coperta di graffiti di un cesso. Un alieno mostrato di lato stava dietro di lei, coi pantaloni della tuta spaziale abbassati alle caviglie e la sua grossa mazza in mano. I graffiti sul muro erano perlopiù battutacce alla maniera di Rudy Ray Moore. Un esempio di questa vena comica: "Che cosa ha detto l'uragano alla palma? Stringi ben forte le tue palle, perché stai per ricevere un pompino della Madonna." Dopo che questa nuova opera di Ciani ebbe preso a circolare all'interno dell'industria musicale, le dicerie sull'identità dei Mind Invaders raggiunsero livelli febbrili. Uno scribacchino musicale particolarmente credulone affermò con convinzione di aver appreso da fonti interne che i Mind Invaders erano in realtà i Pink Floyd, nel tentativo di farsi passare per un gruppo funk americano. Ad ogni modo, un anonimo collaboratore della piccola rivista rock britannica *Zig-Zag* fu abbastanza scaltro da suggerire che il gruppo probabilmente non esisteva.

A questo punto Lieutenant Murnau annunciò che i Mind Invaders stavano per intraprendere un lungo tour nel Regno Unito. Le trenta date riguardavano sale capaci di ospitare dalle due alle tremila persone, con calcio d'inizio a Guildford per spingersi poi a nord fino a Inverness nelle Highlands scozzesi, prima di concludere con due notti

al Rainbow Theatre di Finsbury Park, a Londra. Disgraziatamente, i locali in oggetto cominciarono a ricevere telefonate minatorie da parte di un certo Wayne Kerr, che si presentava come rappresentante della Società Per La Rimozione Della Nudità E Del Linguaggio Sporco Dalla Vita Britannica. Kerr, in realtà un altro alter-ego di Chris Lutman, si stava dando da fare anche contattando i consigli comunali locali per informarli che i Mind Invaders avevano in repertorio canzoni oscene e che il loro spettacolo comportava l'esibizione di spogliarelliste che commettevano sul palco atti volgari e indecenti con membri del pubblico. Quanto accadde a Aberdeen è tipico di quanto poi avvenuto nel corso dell'intero tour. Lo spettacolo alla Music Hall venne annullato e una nuova data fu subito fissata al Capital. Quando anche questa venne annullata, si cercò di riservare per i Mind Invaders il salone principale dell'università locale, ma inevitabilmente sopraggiunsero altre complicazioni. In breve, i Mind Invaders non avevano più un tour del Regno Unito.

Per replicare a questo attacco alla libertà d'espressione, Lieutenant Murnau annunciò che i Mind Invaders avrebbero tenuto una serie di concerti segreti. Il primo di questi venne programmato al Cock & Bull, un pub sulla Poplar High Street nel settore est di Londra. Un gruppo di supporto chiamato Martin & The Afro-Celtic Berserkers intrattenne la folla di giornalisti e vari rappresentanti dell'industria dello spettacolo con un'opaca scaletta di classici Motown. Naturalmente, i testi delle canzoni erano stati cambiati in modo da renderli volgari, ad esempio *Nowhere To Run* ("Nessun posto dove fuggire") divenne *Nowhere To Come* ("Nessun posto dove venire"). Si tenne una lotteria, e dato che il premio era un pompino eseguito da una sbalorditiva ragazza del luogo (in realtà una prostituta con seri problemi di eroina), la trovata fu molto apprezzata dal pubblico prevalentemente maschile. La riffa servì non soltanto a tener desta l'attenzione, ma anche a coprire le spese del concerto. Il vincitore risultò essere un giornalista musicale molto noto all'epoca. Costui sparì nel bagno dei signori per godersi il suo premio e fu un uomo molto felice, perlomeno fino a quando non sviluppò un herpes alcune settimane dopo. Un fervido clima di attesa si era impossessato della folla, e neppure l'annuncio che ci sarebbe stato un piccolo ritardo dovuto al fatto che il gruppo era bloccato sulla A12 col furgone in panne servì a smorzare gli entusiasmi. Tom e Chris cercarono di trattenere gli avventori nel locale il più a lungo possibile, ma ciò nonostante al momento in cui venne annunciato l'ultimo giro di birre la maggior parte delle loro vittime si erano già dileguate. Sulla scia di questo fiasco, venne messa in giro la voce che Martin & The Afro-Celtic Berserkers erano in realtà i Mind Invaders, e che se la loro esibizione avesse ricevuto un'accoglienza anche solo un minimo decente la loro

vera identità sarebbe stata rivelata durante i bis. Quella notte, a Martin & The Afro-Celtic Berserkers nessuno richiese un bis.

Malgrado la crescente ostilità da parte dei giornalisti della grande stampa musicale (che erano alfine giunti alla conclusione che qualcuno li stava prendendo per il naso), l'interesse per i Mind Invaders ancora non era del tutto scemato. Tom e Chris riuscirono a mantener viva la leggenda per oltre dieci anni, tramite numerose fanzine a tiratura limitata. Nei primi '90, Ciani venne coinvolto nelle fasi embrionali del Luther Blissett Project. Verso la metà del decennio, una raccolta di testi di Luther Blissett fu pubblicata in Italia col titolo di *Mind Invaders*, in omaggio al leggendario gruppo musicale omonimo. Pochi anni dopo, stavo curando un'antologia di testi di "guerriglia psichica, sabotaggio culturale e terrorismo semiotico" per l'editore britannico Serpent's Tail e decisi di usare *Mind Invaders* come titolo principale della raccolta. Si vocifera, perlomeno in Inghilterra, che in occasione di un mio tour di letture in Italia nel 1997 qualcuno mi avrebbe pagato sottobanco per mantenere in vita la leggenda dei Mind Invaders nelle Isole Britanniche. Uno dei brani che lessi in Italia descriveva la scena di uno skinhead che riceve un pompino mentre recita a memoria un testo rivoluzionario. Nel mio soggiorno italiano avevo i capelli rasati e recitavo i miei scritti a memoria. Secondo quelle stesse voci, mentre mi esibivo a Udine, un'aspirante modella salì sul palco e procedette a trangugiare il mio sperma. Se ciò fosse realmente accaduto, sono certo che me ne ricorderei. Ma la memoria fa strani scherzi, e la storia è perfino troppo buona per non essere vera. Chi può asserire, dunque, di non esser mai stato vittima dei Mind Invaders? La leggenda continua, e dissimulata da qualche parte sullo sfondo c'è la fantasmatica figura di Piermario Ciani... Siete stati avvertiti.

Pour une histoire d'A, female photo-portraits manipulated with the colour photocopier. Photographic nude studies, slides and negatives manually retouched, collages of pornographic images and other sexually explicit productions. Anatomical details methodically catalogued under different subjects. Women, neon lamps, coloured lights for the Xmas tree and clothes-pegs, for a kit of domestic sexual paraphernalia.

NUDI E CRUDI

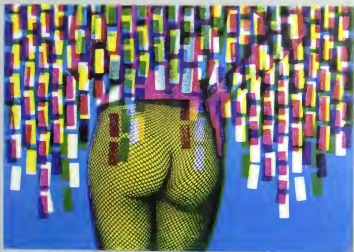
***Pour une histoire d'A*, fotoritratti femminili rielaborati con la fotocopiatrice a colori. Studi fotografici di nudo, negativi e diapositive ritoccate manualmente, collage di immagini pornografiche e altre produzioni a base di sesso esplicito. Dettagli anatomici ordinatamente catalogati per soggetto. Donne, neon, lampadine per alberi di Natale e mollette da bucato, per un armamentario sexy casalingo.**

Ci sono due temi ricorrenti nella mia ormai venticinquennale produzione di immagini: il ritratto e il sesso (o forse dovrei dire il nudo?) e per un periodo le due tematiche sono convissute nelle stesse opere, che realizzavo con la tecnica del collage. Mi riferisco al 1981 e agli innesti di organi sessuali sulle facce di musicisti o modificando le pagine pubblicitarie dei settimanali, un cazzo al posto del naso o una figa al posto della bocca, con risultati divertenti, se vogliamo grotteschi ma sicuramente migliori di tanta paccottiglia che si trovava liberamente esposta nei mercati rionali come pure nelle gallerie d'arte, mentre i miei pornocollage non sono mai stati pubblicati né su cataloghi di mostre né tantomeno su quotidiani e riviste di qualsivoglia colore politico e/o culturale.

Tutte le immagini fino a pag. 208 fanno parte della serie *Pour une histoire d'A.*

Quand'ero ragazzo erano abbastanza frequenti le discussioni basate sulla dicotomia erotismo-pornografia e sulle improbabili regole che ne decretavano gli impalpabili quanto inviolabili confini. A quei tempi esisteva il "nudo artistico" e l'erotismo, contrapposti nettamente alla peccaminosa e volgare pornografia. E ancora oggi, nonostante l'evoluzione dei costumi e i cambiamenti del "comune senso del pudore", nonostante Internet e i canali satellitari che portano in tutte le case ogni genere di immagini esplicite e ad alto contenuto sessuale, persistono masse seminascoste (ma numerose e agguerrite) di puritani dalle forti aspirazioni censorie. Brave persone, per carità, tutte

casa, lavoro e chiesa ma sempre pronte a decidere cosa sia giusto o sbagliato per gli altri, cosa gli altri possano o non debbano fare e che, probabilmente, considerano la castrazione come una giusta punizione per le peccaminose attività sessuali altrui.

Il primo prodotto di Trax, denominato *Xact*, è stato una serie di composizioni modulari realizzate con primi piani di organi genitali in attività. Quadrati di cinque centimetri di lato, ripetuti all'infinito, tutti abbastanza simili ma anche diversi uno dall'altro, che idealmente potessero tappezzare delle stanze intere, annullandosi in una texture indefinita, se guardati a distanza, perdendo quindi la loro connotazione di immagini pornografiche e trasformandosi in elementi

decorativi senza sovraccarichi moralistici. Anche questa serie di lavori non è stata mai pubblicata, se escludiamo il resoconto finale del progetto Trax (autoprodotto) o la versione edulcorata che Oliviero Toscani ha presentato parecchi anni dopo alla Biennale di Venezia.

Più fortunata la serie *Pour une histoire d'A*, il cui titolo parodiava il famoso romanzo di Pauline Reage, frutto di fotografie bianconero scattate da me e successivamente rielaborate con tecniche varie e frullate infine nella fotocopiatrice a colori. Queste ultime immagini, forse perché prive di atti sessuali e organi genitali troppo evidenti, forse perché meno crudamente realistiche nelle pose e nel risultato cromatico, contrariamente alle altre sono state esposte e pubblicate moltissime volte.

Planet Bertiolo

Massimo Giacon

(Testimonianza telefonica)

La prima cosa che ti colpisce di Bertiolo è che non c'è nulla che ti possa colpire. Il classico nulla nel mezzo del nulla friulano. Ho conosciuto Piermario durante uno dei miei primi (e rari) concerti. Era a San Michele al Tagliamento, vicino Pordenone (ove, allora, imperava il Great Complotto), e mi avvicinarono due apparentemente tranquilli signori distinti. Erano Vittore (Baroni) e Piermario (Ciani). Piermario, ancor più di Vittore, aveva l'aria di un insegnante fuggito da una gita scolastica, con gli alunni perduti ad un autogrill... Paradossalmente ora lui sembra molto meno incongruo di allora, forse perché io, invecchiando, un po' lo ho raggiunto, ma sono stato qui chiamato come professionista dell'immagine, quindi non divaghiamo con ricordi personali.

La produzione di Piermario non somiglia a Bertiolo, o forse sì, perché il sonno della provincia profonda genera mostri, metabolizza, estremizza gli stimoli esterni lontani e li trasforma in chimere, in miti. Le sue xerocopie a colori di giovani "wavers" pordenonensi, potevano essere state scattate a Pordenone o, for-

se, a Londra, New York oppure, perché no, su Mongo o su Naon. Si differenziavano da altri foto-ritratti non solo per la loro acidità congenita , ma pure per la sensazione aliena che dava lo sguardo che li aveva ritratti.

L'aspetto di Piermario non coincide con le sue opere, e ciò lo rende più inquietante, non ha un look di riferimento, non si è costruito un personaggio per i media, non ha una vita privata maledetta e sgangherata. Piermario ha però conservato in tutti questi anni un occhio distante e acuto sul nostro tempo, spesso anticipando manierismi, pornografie, filosofie e strategie dell'arte contemporanea, vivendo tra Udine e Bertiolo con le sue fidanzate, le sue figlie (a cui faceva sussurrare frasi inquietanti nei Trax-nastri), la panetteria del padre, e ovviamente le piatte distese della campagna friulana, mantenendo sempre sulle labbra quel sorrisetto di chi non si

lascia incantare facilmente dalla modernità, pur usandola.

In effetti da una conversazione superficiale con Piermario emerge un uomo che finge di non informarsi, che millanta ignoranza, mentre invece il suo archivio lo smentisce, e le sue produzioni nascondono tra le pieghe riferimenti culturali raffinati e documentazioni aggiornate che sicuramente lui vi giustificherà come frutto del caso. È per questo che posso affermare che Bertiolo non esiste (troppo perfetto nel suo banale anonimato), ma che si tratta di una proiezione olografica sensoriale emessa dall'ultimo dei diafanoidi. Ti ho scoperto, voyeur galattico! Fatti sotto, PiermostrBZRTT-TraxXXXX!!!!!

(qui la telefonata si interrompe)

Sopra: Cartolina natalizia, stampata in poche copie e spedita agli amici, ognuna con le lucette colorate a mano. A sinistra: Immagini della serie *Pour une histoire d'A.*

In primo piano una foto del 1980 con cui Piermario partecipò al primo concorso fotografico e vinse il primo premio. Sullo sfondo una composizione di moduli "Trax 0681 Xact".

PMC(20)01

Gianluca Marziani

L'anticipo, lo spiazzamento improvviso, il gesto fatale quando il contesto non sembra pronto a recepire. Gli artisti in avanti captano prima, coordinano i desideri futuri, leggono il passato meglio di altri: perché andare oltre implica una testa con occhi frontali e posteriori, uno sguardo rotante e un pensiero educatamente rivoluzionario. La cultura contemporanea nasce per creare una plausibile attualità del pensiero. A qualcuno serve il silenzio, ad altri il caos apparente, a molti un misto omogeneo di norma (il silenzio finché la norma non spiazza) e deviazioni (il caos purché sia sempre sotto controllo).

A proposito, il protagonista del testo è Piermario Ciani. Di quanto appena detto contiene le più adeguate modalità d'uso e abuso. Suo è quel misto omogeneo dove silenzio e caos ti aderiscono come uno *scaring*. Ciani crea il disordine mediatico con attività di molteplice "disturbo". Il silenzio, invece, viene da una volontà trasversale, dal distinguersi dentro il contesto artistico, da autonomie che aiutano ma infastidiscono (solo chi fraintende le cose con un pensiero miope). Qui silenzio significa indipendenza intellettuale, movimento, radicalismi sotto controllo, anarchia con freni. E PMC, come tutti i curiosi, non si ferma ad un solo percorso. Creatività e curiosità vivono con lui un rapporto di monogamia spinta. Ogni volta Ciani si mette in discussione, capta i segnali acuti dell'epoca, si inoltra nei territori molteplici dei pensieri altrui.

Due collage del 1981.

Il libro dirà tante cose su PMC. Con lui riavvolgeremo la mente agli albori italici di Luther Blissett, ai progetti Trax e Mind Invaders, alla casa editrice AAA, a Stickerman e alla migliore mail art internazionale, ad uno stile grafico che smonta i migliori meccanismi dell'immoralità pubblicitaria. Il dna di PMC lo sistemerei nel girone infuocato di Pablo Echaurren e Tibor Kalman, Francis Picabia e Filippo Tommaso Marinetti, Robert Kramer e Jean-Luc Godard...

Davanti a me ho una sequenza di immagini che toccano corpo e sesso, vagine e cazzi, volgarità e ironia. Risalgono ai primi anni '80 di PMC, diversi anni prima della parete di Oliviero Toscani alla Biennale di Venezia del 1993. Ricordate la gigantesca scacchiera benettoniana con primi piani su membri e passere per ogni tipologia? Ci pensavo davanti alle vagine spalancate da mani poco timide.

Quando hai un pensiero che collega anni di lavoro, decine di eventi, centinaia di opere, migliaia di dettagli, solo a quel punto puoi dirti in linea senza alcuna paura del contesto esterno. PMC funziona con le regole dei migliori: idea che diventa azione, parola che diventa messaggio aperto, poetica che diventa militanza intelligente.

Il sesso di PMC è provocante e provocatorio, erotico e pornografico, volgare ed elegante: un caos di contrasti silenziosi dentro i collage, le manipolazioni digitali, gli studi fotografici, i negativi e le diapositive ritoccate manualmente. Scompare la differenza morale tra pensiero censorio e libertà istintiva. La pubblicità di Mentadent gioca con la prevenzione di una bocca vaginale. I ritratti hanno nasi a forma di cazzo e bocche come orifizi (molto prima che i fratelli Chapman, intelligenti e veloci, creassero le loro bimbe mutanti: non c'è polemica ma pura constatazione). Una scacchiera di orgasmi orali risulta tanto pittorica da creare una griglia optical che confonde e annulla la volgarità didascalica. La materia corporea si tramuta in oggetto d'azione instancabile. Ciani parla del corpo seguendo le regole di un lungo progetto culturale. Offre dettagli forti dalla comunicazione veloce, un senso complesso e risultati che avranno impensabili deviazioni. Il caos silenzioso cammina nel motore dello sguardo contemporaneo.

STICKERMAN

Inafferrabile supereroe che si occupa di applicare nei luoghi più impensati, senza autorizzazione, adesivi creati con scopi principalmente artistici, sociali e ludici. Centinaia di soggetti originali prodotti in migliaia di copie e distribuiti gratuitamente in ogni angolo del mondo. Omaggi adesivi internazionali raccolti nel Museo Stickerman. Azione in supporto dell'Associazione Astronauti Autonomi alla Biennale di Venezia '99. Lavori adesivi per il Partito del Tubo e il Progetto Oreste.

Stickerman is an unseizable superhero who likes to attach in the most unthinkable places, and without authorization, his stickers created mainly with artistic, satiric or humorous intents. Hundreds of original designs produced in thousands of copies and distributed free in all the corners of the world. International adhesive homages collected by the Stickerman Museum. Action in support of the Association of Autonomous Astronauts at the 1999 Venice Biennal. Adhesive works for Partito del Tubo and Progetto Oreste.

LA RETE DI STICKERMAN

Appunti per la sessione di Udine del Networker Congress

Un nome che sembra preso da un eroe dei fumetti per questo personaggio che non ha un vólto, proprio perchè ne ha troppi e diversi uno dall'altro, di cui non si sa niente perchè le storie che lo riguardano sono diverse e contradditorie, Stickerman infatti non è lo pseudonimo di qualcuno ma soltanto un pretesto, un immaginario punto di riferimento per i networkers che collaborano al progetto, da me ideato agli inizi del 1991, che prevede la proliferazione e la diffusione di messaggi su supporti adesivi. Dopo più di un decennio in cui ho utilizzato creativamente fotocopiatrici e computers, e passando attraverso l'esperienza TRAX che per certi versi anticipava alcune tematiche del Networker, ho deciso di interrompere la mia corsa verso le tecnologie più avanzate, di non proiettarmi verso futuri prossimi ma di agire qui ed ora, con l'intento di comunicare al più alto numero possibile di persone. Sono partito da una semplice constatazione: la computer art (per esempio), viene vista da un ristrettissimo numero di persone e richiede grossi capitali per essere realizzata. Un adesivo appiccicato in un luogo pubblico, al contrario, viene visto da migliaia di persone e non costa niente. Ho iniziato così a stampare e diffondere adesivi, perlopiù scritti in inglese, con frasi ironiche, dissacranti, demenziali, che possono ricordare certe esperienze dell'arte concettuale ma che non si limitano ad avere come referente le istituzioni artistiche,

essendo più simili, nella forma, agli adesivi commerciali, segnaletici o pubblicitari, e nei contenuti possono ricordare

Fluxus o i Situazionisti spesso filtrati dalle mie frequentazioni della mail-art. Molti di questi adesivi fanno riferimento a Stickerman o ne riproducono il marchio, altri ironizzano o pongono interrogativi sui problemi dell'arte, altri ancora contengono frasi decontestualizzanti che assumono vari significati a seconda del contesto in cui vengono inseriti. Però non mi sono limitato a stampare e diffondere degli adesivi, bensì ho agito contemporaneamente allo scopo di creare una rete in cui altri operatori potessero cooperare per far crescere il progetto. Ho creato un mondo immaginario e parallelo in cui far crescere il culto di Stickerman dando vita al General Register Office of Stickerland, presto seguito dallo Stickerman Museum ad opera di Vittore Baroni che ha anche collaborato alla creazione di nuovi adesivi e altro, mentre Gianluca Lerici ha disegnato delle adesive storie a fumetti in cui Stickerman fa il verso a Superman. Altri networkers hanno collaborato con opere originali o fotografando i luoghi dove avevano attaccato gli adesivi.

Non ho mai voluto limitarmi all'uso di un determinato mezzo, e anche nel caso degli adesivi fin dall'inizio il mio intento era di gettare un sasso nello stagno e poi sedermi a guardare i cerchi concentrici che si sviluppavano perchè non credo nella figura romantica dell'artista che crea in solitudine, snobbando il lavoro degli altri, ma sono aperto agli stimoli esterni e ritengo che la collaborazione con altri Networkers, se da un lato comporta continue revisioni del progetto iniziale e una certa mortificazione dell' innato narcisismo dell'artista, dall'altro lato permette che i vari progetti abbiano sviluppi impensabili se realizzati da un'unica persona.

Piermario Ciani

Who is Stickerman?

I asked this question to many people and got many different answers. Somebody believed to be Stickerman but without witnesses to confirm his assumption. Someone else believes Stickerman is me but I denied it many times being only the Leaving Director of G.R.O. (General Register Office). Few others have tried to draw his face but no one was similar to one another. We can therefore believe that Stickerman has not got a precise identity, we do not know how old he is and neither what kind of habits he has except that one to attach stickers everywhere. I hope someone will not come on saying I am wrong again.
For that concern myself, after the Mail Art, the Copy Art, the TRAX experience (wich lasted 7 years) and a period when I was producing the brand image of a music label, I started to print and spread stickers. Why?

1) With the fax I owm I can communicate with anyone but few people I know own one and then after a while you get fed up with the poor definition and the lack of colour, last but not least the problem with the lines and the discouraging bills.
2) With my Mac II Si computer I could send messages with a high degree of graphic art but it is diffuse even less than the fax so I use it to create new stickers.
3) A colour photocopy costs 60 times more than a sticker in Italy and you cannot stick it anywhere!
4) The Mail Art Network is OK for Mail Artists but do not expect your art to be appreciated by many other people than the postman who is only interested mainly in addresses.

This way I decide to have the stickers I create printed and let the Mail Art Network know them so they might stick them in public places. Colourful, with a very high definition, low priced, light as stamps and easy to read by passers-by. In comparison with stamps they are better because they do not have to be licked and we have already to many occasions in which we must do so...
They can be stuck anywhere while other Mail Art items are seen only by the Artists themselves and may be a few friends. Finally they do not need the perforations wich are the worst thing to ask a printer to do for you. In fact he is the first to tell you that stamps are gone out of fashion some thirty years ago replaced successfully by the stickers.

After winning the competition I have been appointed Director of the G.R.O. because I made my first 60 different stickers and now I have been asked to run the Stickerman Museum so I am now collecting the materials for an exhibition and a book. Photographic documentation of the use of my stickers, fanzines about stickers, comics with Stickerman as a protagonist, stickers from all over the world, etc. The only ones to be out of this collection are obviously the commercial and advertising ones.

Piermario Ciani
Leaving Director of the G.R.O.

Read & approved by
Ennio Pauluzzi
Undersecretary translator

Stickerman l'appiccicoso

Sabrina Zannier

Altra identità, altro volto ignoto, altra sfera fantastico-reale, altro gesto, perché di gesti si tratta, attraverso i quali il "prototipo" di una "clonazione" che avviene sotto il segno della differenza, ossia Piermario Ciani, dà corpo alle sue plurali sfaccettature; altro viaggio avulso da tappe preordinate, piuttosto dettato da un flusso perseverante di eventi, situazioni, incontri: è nato Stickerman. Siamo nel 1991, quando inizia l'avventura di questo personaggio fittizio, fantastico e fantasticato sulla falsariga degli eroi dei fumetti. Rispetto a loro, però, la relazione vero-fiction si complica vestendosi di apparenti paradossi. Superman, Batman, Ironman, Spiderman... nascono dall'immaginazione del loro creatore per alimentare l'immaginario collettivo infantile e anche adulto; nascono dall'immaginazione, quindi abitano l'universo della fiction, ma sono dotati di volto e corpo cartaceo (e anche plastico - un plauso all'ingegno dell'industria del denaro!); le loro azioni, i loro gesti, le loro avventure sono

LOOK OUT !
EVERYTHING CAN BE ART

DO NOT CROSS
ART DEALERS AT WORK

BLUE KLEIN
GUARANTEED BY STICKERMAN

CECI N'EST PAS
UN ADHESIF
D E M A G R I T T E

BEN VAUTIER
HAD NOTHING TO DO WITH THIS

documentate da narrazioni visive. Anche Stickerman nasce dall'immaginazione, ma non assume né corpo né volto o, meglio, alla stregua di Luther Blissett, ingloba più corpi e più volti, tutti quelli di coloro che intendono indossare la sua ambigua identità. Tanti volti e tanti corpi, non cartacei bensì fatti di carne e ossa. Volti e corpi mai visualizzati, ma a volte dichiarati, come quando Piermario ha chiesto a più persone chi fosse Stickerman; persone che in qualche caso, per l'appunto, si sono presentate come tali (!); come quando, entrando a far parte dell'avventura, qualcuno si è appropriato della gestualità di Stickerman incollando adesivi ovunque e per chiunque.

Ma torniamo all'inizio della storia. Stickerman nasce sotto due intenti: da un lato Piermario Ciani identifica un nome che ammicca all'universo del fumetto per intavolare una storia accattivante, in cui proprio l'identità di un misterioso personaggio diventi motore fondante della rincorsa narrativa; dall'altro lato, la presa di coscienza di un individuo, seppur votato al nascondimento, si eleva a ulteriore dichiarazione e dimostrazione della moltiplicazione identitaria, anche questa volta articolata a partire dalla particolarità di uno specifico atteggiamento.

A dimostrazione del fatto, inoltre, che i plurali volti dell'artista di Bertiolo sono mossi da tanti fili che provengono, però, dalla medesima matassa, è bene sottolineare che l'aggancio al fumetto si è visto in altre circostanze, come nell'operazione Trax0183-*Co.Mix* in cui emergeva l'evidente interferenza tra pittura e fumetto. Già allora si constatava l'intento di "abbassare il tiro" dell'arte tramite l'appello a una forma creativo-espressiva di valenza popolare. Sì, perché l'obiettivo ulti-

mo, e per questo primo, di tutto il lavoro di Ciani risiede proprio in quella volontà di comunicazione, di relazione e di circuitazione delle operazioni artistiche di cui parlo nel testo che figura nell'introduzione del presente libro.

È questo fondamentale obiettivo, ancora, a suggerire un altro duplice intento che abita Stickerman: stabilire un modo per diffondere idee - ironiche, dissacranti, destabilizzanti, se non addirittura demenziali - e scendere nello specifico di tale modalità, anche in tal caso recuperata dai linguaggi popolari, per elevarla a nuova entità comunicazionale in cui, parafrasando il mcluhaniano "il medium è il messaggio", significato e significante tendono a coincidere.

Sotto il segno di Stickerman, adottando le spoglie di questo curioso personaggio, ancora vivo e vegeto, ancora operante, ancora teso alla cattura di ulteriori volti e corpi che lo aiutino ad appiccicare adesivi

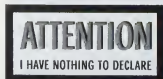
ovunque e per chiunque, Piermario Ciani, da quel fatidico 1991, ha stampato e stampa numerosissimi *stickers*. Così facendo ha attivato e attiva tuttora un copioso circuito di Networker che, a partire dalla Mail Art, chiama in causa una valenza concettuale in qualche caso rapportabile alle azioni dei Situazionisti e di Fluxus, ma introducendo un significativo scarto. Gli interlocutori di Stickerman non sono solo gli abitanti del pianeta arte. Le sue azioni, per altro documen-

Copertina del catalogo con le prime serie di adesivi e due collage del 1991.

tate anche in situazioni museali, quindi nel contesto di "serie" esposizioni artistiche, si dilatano nelle situazioni più disparate: sui muri esterni di edifici di ogni sorta, quindi si riversano nelle strade, seppur in modo discreto, facendosi beffa della megalomane presenza della cartellonistica pubblicitaria.

Stickerman non paga le tasse d'affissione per coprire grandi spazi di comunicazione promozionale, ma si appropria di piccoli spazi, ogni volta in modo diverso, ogni volta facendo della discrezione il primo tassello di una sottile e intrigante invasione. Invasione che veicola ciò che precedentemente ho definito come una comunicazione innocua. Innocua, sì, ma nel senso che non ha scopi di lucro, non nasconde l'intento di vendere oggetti e prodotti. Innocua, quindi, perché non paga per essere poi ripagato, non compra per vendere.

Di quel viziato e vizioso circuito Stickerman si appropria solo di una

certa grammatica visuale. I suoi adesivi sono impattanti e invasivi, si fanno guardare, catturano l'attenzione a fronte di una tale semplicità segnica e cromatica da apparire, di primo acchito, come mera segnaletica, alla quale, però, i brevi e incisivi messaggi che fanno corpo con l'adesivo stesso, concedono poi il tempo di una riflessione interpretativa capace di attivare una pluralità di senso, consenso e/o dissenso da "ricadere" nel trabocchetto del concettualismo artistico. Un concettualismo, però, che nulla ha da spartire con le sue frange storiche, perché denso di ironia, divertissement, spiazzamento ilare o provocatorio, in ogni caso teso a una leggerezza che fa rima con gioiosa e ammiccante popolarità.

Altro tassello fondamentale della storia, altro orizzonte di senso: Ciani il diffusore, Ciani l'attivo motore di relazioni interpersonali ed extra-personali, non si è limitato a creare Stickerman; ha alimentato il mondo parallelo entro cui sviluppare il culto di questo personaggio-pretesto. Pretesto per comunicare, per diffondere azioni e pensieri plurali, meticciati, trasversali, suoi e di altri. Altri non ben identificati, e altri che collaborano attivamente con lui, e circa i quali mi rimetto al testo di Piermario. Ecco, allora, anche la nascita del General Register Office of Stickerland e poi, niente pò pò di meno che lo Stickerman Museum, in cui e grazie al quale, un mezzo di comunicazione come l'adesivo si appresta a manifestare il suo potere e sapere, bistrattato dai massmediologi perché troppo avvinghiato alle sottili maglie di una quotidianità sfuggente, in cui è proprio la presunta banalità di cose, eventi e situazioni ad annidare i sottili circuiti di senso, consensi e dissensi.

Stickerman, con la sua pelle fatta di *stickers*, ci comunica la sua storia, ma ci parla anche di altro. Appiccica l'adesivo dello Stickerman Museum, al quale affianca, tanto per fare le cose come si deve, quello dello Stickerman Fan Club, con tanto di numero di tessera, categoria e nome del socio; ma poi appiccica anche quello dell'ironico (con eventuali risvolti serioso-dramma-

tici) Museum Of Killer Art, fa il verso a Magritte "adesivando" *Ceci n'est pas un adhesif*... metabolizza il mondo dell'arte, lo incapsula in pallottole adesive che sparano quel mondo-sistema in colpi parodistici. Ma non è tutto. Stickerman stringe patti con Luther Blissett, accompagnandolo in numerose avventure, prestando il suo corpo di significato-significante a diverse sue azioni, rendendo tangibili e visibili i suoi passi in diversi territori geografici; Stickerman, ancora, s'insinua nelle mostre, dove uno o più dei volti di Piermario Ciani trovano esposizione (istituzionale o meno), per riappropriarsi del suo vero territorio d'azione, quello extra-istituzione, extra-muri-deputati all'arte, extra-ordinario e pluri-mandatario.

S'insinua nella mostre, perché anche quelle, alla stregua della natura stessa di Stickerman, sono dei pretesti: pretesti per veicolare la comunicazione concettuale e ironica, tesa al mondo dell'arte, o votata alla critica sociale e politica, nonché le riflessioni che, seppur condotte a suon di battute brevi, di divertenti *détournement*, riguardano i più disparati aspetti della nostra spicciola quotidianità, battendo il terreno di un'azione artistica che a fronte di questa sottile attenzione e del relativo appello ai linguaggi più popolari, detiene indubbiamente il passo della creatività contemporanea.

PARTITO DEL TUBO - OPERAZIONE 00
R. MUTT
1917
SACRALIZZARNE CENTO PER
DESACRALIZZARE L'UNO

Attacchini di tutto il mondo, unitevi! E' il sottofetente mistificatore che ve lo ordina. Egli esiste da prima di molti subdiscendenti, è l'antecedente in linea diretta del singolo che si fa multiplo e viceversa, il co-individuo o plurividuo inafferrabile che si concreta in identità fittizie (U. Man, forse inconsapevolmente ma le sua gesta sono entrate nella testa degli anarcociclisti -vedi- dal momento che il loro martire Ettore Mambretti viene dichiarato Post U Mano), in unità cospirative creative (Trax), in gruppi musicali inesistenti (Mind Invaders), in concerti mai suonati, in personaggi beffa che si sperdono per li monti furlani realmente telericercati dai giornalisti rintronati di Chi l'ha visto? (il caso di Harry Kipper, alias Luther Blissett, dato per spacciato, forse suicidato o smemorato, ha interessato e mobilitato la redazione della famosa trasmissione che si intromette in ogni sparizione). Egli, il tizio di cui sto spiattellando ogni più recondito vizio, è un membro antemarcia di Luther e insieme è le membra di Loota, la scimmia pittrice fuggita dai laboratori dei vivisettori della Pennsylvania dopo l'irruzione del'Alf (Animal Liberation Front) e partecipante come dissidente alla Biennale di Venezia del '95. Suoi di lui sono infine gli Artisti Allibratori Associati (AAA), l'omonima casa editrice, nonché qualche pezzo astronautico autonomo sfuggito ai radar nemici, etc. etc. Se dietro tante imprese si cela lo stesso individuo che risponde anagraficamente all'appello come Piermario Ciani da Bertiolo (UD), di quanti altri piani sovrapposti è composto il suo io in copulazione scopo riproduzione con se stesso? Come nel gioco delle scatole cinesi matrioskesi eskimesi, rovistando con le mani negli affari riservati di Ciani, rappresentante per l'Italia di ASS (traducibile in CULO o America Society of Stickers), ci si imbatte in un ennesimo prolungamento di lui medesimo: un incursore incollatore che si è dato come scopo nella vita di attaccare l'arte e riattaccare così l'arto amputato, quello andato perduto nel tentativo ingordo di arraffare il lardo maliardo, stile gattina che ci rimette la zampina, tipico dell'artista che punta exclu$ively al miliardo.

Dopo Superman, Batman, Spiderman, è scoccata l'ora di Stickerman un tale che tappezza ogni piazza in cui bazzica coi suoi adesivi pervasivi per spiazzare lo spettatore, per colpire e coprire gli slogan che ci slogano il comprendonio con consigli, suggerimenti, ordini: spingete - ridete - piangete - non calpestate - non fumate - entrate - pagate alla cassa - ritirate lo scontrino - seguite le indicazioni - la fila - ammirate la strafica da sogno mentre vi vende il niente di cui avete un assoluto bisogno. Il discorso del codice va combattuto con le sue stesse armi, impadronendosi del codice del discorso, privandolo della sua funzione originaria, dislocandolo in una dimensione straordinaria, confusionaria fatta di avvisi ai passanti distratti, ai pedoni pigroni, ai naviganti vagolanti senza meta precisa, ai naufraganti nel mare metropolitano della mediocrità. Ci vuole un mega sforzo conato per scuotere dall'apatia il prossimo tuo, per provocare una qualche empatia. La colla è appicicosa contagiosa moschicida, avviluppa e sviluppa quelle qualità depresse dalle grandi presse dei mass media che sfornano a ritmo incessante estraniazione, mentre il mastice è, di per sua propria definizione, aggregazione.
Incolliamo e decolliamo in direzione di un'arte senza più etichette che a noi tutte le classificazioni falsificazioni ci vanno decisamente strette come le foglie e larghe come le vie dite e le vostre che io ho detto le mie. W la lotta di liberazione dall'afflizione dei divieti d'affissione. E ovviamente NON LEGGERE QUESTO MESSAGGIO e NON CREDERE A QUELLO CHE LEGGI QUI.

da Pablo Echaurren, *Corpi estranei*
Bollati Boringhieri, Torino, 2001

Per gentile concessione di Alfredo Falsano dell'Internazionale Banalista.

ACCESS ALL AREAS

ASTRONAUTI DAPPERTUTTO

You too an astronaut!

Anche tu astronauta!

adesivi distribuiti durante le giornate d'inaugurazione della Biennale di Venezia del 1999. Nella pagina accanto: alcuni adesivi del 1999 della serie ispirata al gruppo *Oreste*.

Only those who attempt the impossible will achieve the absurd

ARTISTS AGAINST ART-RITES

Solo coloro che tentano l'impossibile raggiungeranno l'assurdo

association of autonomous astronauts

BLISSETT

IL 9-9-999 HA INCONTRATO

ORESTE

CESARE

HA DATO A ORESTE QUEL CHE È DI

ORESTE

WOLFY

NON TEME CONFRONTI CON

ORESTE

STICKERMAN

È MOLTO ATTACCATO A

ORESTE

MANU

NON SI APPLICA CON

ORESTE

oreste at the 48th VENICE Biennale June 10th through November 7th, 1999

Saturday, October 2nd, 1999

DON'T READ - GO ON

STICKERS IDEAS - TAGGERS ACTIONS

Maximum respect in this case to the Italian Piermario Ciani with his superhero Stickerman, his stickers turn up everywhere, invasive, irritating, abusive and stimulating. The words invite those who want to do it, to stick them up wherever they think most useful. Phrases, words, puns all way of breaking down the simple logic of the system. A Pipe Party (a sort of silly party) plays with anomalous slogans putting them on posters to advance the urban invasion. Over and out in this clear expanding invasion is Pino Boresta, with his baldly-crown and just-released madman's stare. His crazy little faces are exciting street-signs which suddenly spring up looking at you. At the "one-way", at a "stop" or "do not enter". The road to freedom is surely after this stop. The invasion has already begun.
Keep your eyes on the red light.

Gianluca Marziani

STICKERMAN IN VENICE

AAA Edizioni, in collaboration with the Association of Autonomous Astronauts and the Stickerman Museum, produced a series of original "adhesive actions" in the notorious lagoon town. A first stickers invasion was orchestrated in the days from the 9th to the 12th of June, 1999, during the opening of the Venice Biennale: some members of AAA, strategically positioned next to the main entrances to the exhibition, pasted over the clothes and bodies of thousands of visitors, apocryphal permissions "Access All Areas" and promotional stickers with surreal slogans like "Artists Against Art-Rites" or "AstronAuti dAppertutto - You're too an astronaut!" Sunday October 3rd, 1999 a selection of "urban stickers made by artists" assembled by Piermario Ciani and Pino Boresta was exhibited in the Oreste space in the Biennale. For this occasion, Ciani distributed a new series of stickers playing on the "identity" concept, related to Stickerman, Blissett, Oreste, U.Man and other names part of a self-mythology of the artist ("Pablo votes for the pipe party and Oreste", "David is more beautiful and damned than Oreste", etc.). On the same day, Vittore Baroni illustrated in an open meeting the Stickerman project and the activities of the Stickerman Museum, that, since 1992, has organised various exhibitions, actions and publications about the art of the sticker.

Vittore Baroni e Piermario Ciani

ISBN 88-8158-279-1

9 788881 582792

CHARTA

Oreste alla Biennale

Oreste at the Venice Biennale

Giuseppe Tubi e l'arte del tubo

Galleria Mascherino, Roma
dal 16 novembre 1997 all'11 gennaio 1998

Una grande truffa, qualcuno dirà, ma proprio come potevano esserlo Karen Eliot (altro "multiple name" datato anni Ottanta), il progetto Trax (un "multiple name" con codice progressivo di appartenenza), il gruppo musicale Mind Invaders (mai esistito eppure se ne scriveva: semplicemente fantastico) e, nemmeno a dirsi, molte delle sfolgoranti incursioni scardinanti di Luther Blissett ("l'uomo politico" più importante di questo fine millennio). Grande truffa tutta questa manna anarchica piovuta dal cielo della ribellione intelligente? Meglio non scherzare sugli scherzi molto seri dei destabilizzanti sociali e parlare chiaro (chiarissimo ma non rivelando l'identità anche se poi, nel testo in questione e come curatore, figuro sotto nome Gianluca Marziani.

Ero rimasto al parlare chiaro e lo faccio subito, da GianlucaMarzianicriticoresponsabile: Giuseppe Tubi è vivo pulsante, arrabbiato come lo erano Majakovskij e Marinetti, Russolo, Genet e Duchamp... Tutta gente di carne ribollente e sangue magmatico, scardinatori che hanno aiutato i pro- cessi linguistici verso il passato di Vincenzo Agnetti, Ray Johnson, Nanni Balestrini e Giuseppe Chiari, arrivando a Coleman Healy, Luther Blissett, Rev William Cooper, Formento-Sossella, sicuramente diversi altri in lizza e finalmente ci siamo, la Giuseppe Tubi la aulica autrice di questi quadri capitati (è il caso di dire "capitati") in una galleria.

STRADA
IN
SALITA

STRADA
DADA
UMPAPA

STRADA
CHIUSA
PER CARENZA DI IDEE

STRADA
SENZA
USCITA

STRADA
APERTA
AD OGNI ESPERIENZA

STRADA
CHIUSA
PER LIVORI IN CORSO

MI INCHINO A
HARRY KIPPER
SOLTANTO PER SCOPRIRE CHI È LUTHER BLISSETT

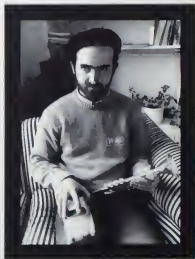
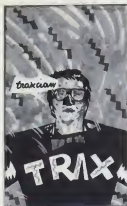
MI INCHINO A
MONTY CANTSIN
SOLTANTO PERCHÈ NON HO TEMPO DI ANDARE IN PALESTRA

Alcuni adesivi diffusi a Bassano Del Grappa nel giugno 2000 in occasione della mostra *Sentieri interrotti*.

Trax is a "variable modular system with unlimited solutions" for the production of records, magazines, exhibitions, concerts, radio programmes and much more. A networking project that connected, from 1981 to 1987, over five hundred artists and musicians from different countries. *TRAX0982 XTRA*, album in vinyl recorded at distance through crossed collaborations. *UNIA4*, a series of thematic copy art portfolios in limited edition, monographic or collective. *Rispondere a Toner*, collective travelling exhibition of original postcard created with the photocopier.

TRAX

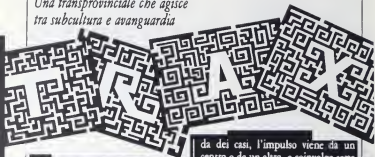
"Sistema modulare a componibilità illimitata" per la produzione di dischi, riviste, esposizioni, concerti, trasmissioni radiofoniche e molto altro. Un progetto di networking che ha coinvolto, dal 1981 al 1987, oltre cinquecento artisti e musicisti di diverse nazionalità. *TRAX0982 XTRA*, album in vinile realizzato mediante collaborazioni incrociate a distanza. *UNIA4*, serie di cartelle in tiratura limitata di copy art a tema, monografiche o collettive. *Rispondere a Toner*, mostra collettiva itinerante di cartoline originali in fotocopia.

Guardando il materiale selezionato per questo capitolo mi è venuto spontaneo pensare: tutto qui?!? Quindi anche uno sventurato lettore potrà facilmente rimanere deluso di ritrovare solo qualche collage di fumetti a rappresentare sette anni di attività, per di più con la collaborazione di circa 500 persone. C'è una spiegazione molto semplice: a differenza di altre serie di opere e progetti, Trax può vantare una ricca ed esauriente documentazione: recensioni e articoli ma soprattutto il volume *Last Trax* in cui abbiamo pazientemente catalogato tutte le produzioni, anche le meno impegnative, e tutti i collaboratori con accanto le sigle delle produzioni a cui hanno collaborato, con date di uscita, tiratura, foto e quantaltro, compresi estratti di articoli, cartoline e ammenicoli vari. Un lavoro immane che è rimasto insuperato, non si è più ripetuto e nemmeno questo libro, altrettanto impegnativo, ha la pretesa di completezza che ha avuto *Last Trax*. Avendo quindi molti altri materiali che non erano mai stati raccolti e ordinati in un catalogo, ho preferito lasciare maggior spazio agli altri capitoli, evitando così di ripubblicare opere già presenti in *Last Trax*. Le immagini che accompagnano il testo di Francesco Galluzzi sono dei concentrati di fumetti che fanno parte della cartella *Trax 0183 Co.Mix*, da me ideata e realizzata per Campanotto Editore e successivamente utilizzate come spartiti (da Hermes Ghirardini, Ado Scaini e altri) per alcune rivisitazioni sonore che sono state più volte pubblicate sia in Italia che in Inghilterra.

Sotto la sigla Trax abbiamo prodotto dischi, audiocassette, cartelle di grafica, opere uniche, performance, cartoline, magliette e bigiotteria e

tutto quanto è registrato e descritto nel resoconto finale del progetto, compreso *Last Trax* e il seguente cofanetto *Rockin'Umbria*. Tutto rigorosamente autoprodotto coi nostri risparmi e messo in vendita a prezzi da superoffertespeciali con micro distribuzioni sparse in tutto il globo e tutto ciò, udite udite, solamente per rimetterci regolarmente sempre e comunque. Prego evitare commenti perché non ho ancora trovato una risposta soddisfacente alla ovvia domanda: ma chi ve l'ha fatto fare?!? A distanza di anni mi giungono notizie che alcuni collezionisti si dedicano alla compravendita di cimeli Trax a prezzi notevolmente aumentati rispetto a quelli di allora. La cosa mi inorgoglisce un po' ma al tempo stesso mi rattrista nuovamente perchè anche oggi, come allora, non ci guadagniamo una lira.

In alto a sinistra: la copertina di *Last Trax*. A sinistra: Vittore Baroni fotografato nella sua casa da Piermario, 1982. Sotto: ritratto di Massimo Giacon rielaborato xerograficamente da Piermario, 1982. Sopra: un ritratto di Piermario disegnato da Massimo Giacon.

Piermario Ciani

TRAX, at last

Una transprovinciale che agisce tra subcultura e avanguardia

TRAX nasce nel 1981 per iniziativa di Piermario Ciani e di Vittore Baroni. Il primo opera a Bertiolo, provincia di Udine, a cavallo tra fotografia, fotocopia, computer art, grafica, e gruppi rock; il secondo opera a Forte dei Marmi, provincia di Lucca, a cavallo tra mail art, musica industriale, Burroughs, archiviazione e teorizzazione di varie forme subculturali: dall'horror alla magia nera. Seguirà Massimo Giacòn con fumetti e con la musica sbìrola degli "Spirocheta Petgoli". Poi altri e altri ancora, in una proliferazione che ha finito per contagiare oltre 500 creatori e pasticciatori di immagini, testi, suoni in 31 Paesi.

Valendosi dei canali della Mail Art, dell'uso della fotocopia e dell'elettronica, TRAX agisce come una sorta di circuito elettrico planetario. A seconda dei casi, l'impulso viene da un centro o da un altro, e coinvolge certe unità o certe altre. La variabilità è la sua costante e i prodotti che alla fine portano il marchio TRAX recano sempre piú firme, sono multinazionali e pluridisciplinari.

TRAX mescola gli autori, le opere, le nazioni, i livelli culturali e di senso; in breve mescola le carte: nei suoi box a tema possiamo trovare, indifferentemente, cassette, dischi, cartoline, rivistine, pseudofrancobolli, timbri, T-Shirt, etc.

"L'attenzione, scrive Sandro Bergamo, si sposta dal singolo prodotto finito all'organizzazione del materiale. *[...]* TRAX elimina le tentazioni convenzionali inerenti il prodotto finito: il gusto, lo stile, l'estetica, la separazione fra arti diverse. TRAX propone semplicemente nuovi modi di strutturare e realizzare i prodotti culturali".

I suoi temi son quelli che ricorrono nell'immaginario delle "contro-culture"; in particolare si nota la compresenza di spunti ironico-umoristici (ad es. allegare patatine di plastica) e tematiche cruente-nere (morte, "sangue misto", "fantasmi elettrostatici").

TRAX fa perdere valore al binomio massa/avanguardia, concedendo molto poco al narcisismo dei singoli artisti: ogni sua operazione è un'alchimia di frammenti che bandisce ogni problematica legata all'"ego".

TRAX è la metafora degli stessi media di cui si serve (dalle poste alla fotocopia, all'elettronica), la cui rete di irradiamento, o la cui capacità riproduttiva, è illimitata. La peculiarità del suo progetto sta nel rovesciare il tradizionale rapporto fra autore e fruitore; chiunque può partecipare al "network", e quindi diventare Unità TRAX.

LAST TRAX, appena uscito, dà il resoconto dell'intero progetto con un libro ampiamente illustrato, anche a colori, piú 4 cartoline modulari, piú un foglio di francobolli, piú adesivi, piú un mini-LP, prima edizione discografica dei "Nipoti del Faraone".

"LAST" perché conclude i 6 anni di esperienza TRAX. Prima che inizi la "fase latente", prima che si annebbi lo schermo, prima che le parole cedano al bzzzzz del ricaricamento-pile, ma fin che le poste funzionano ancora, provate anche voi a entrare in questo "network modulare variabile a componibilità illimitata". Mandate 15.000 lire all'Unità 01: Piermario Ciani, via Latisana 6, 33032 Bertiolo (Udine). Ricevere i suddetti materiali e una forte scossa.

Unità 69

16

Piermario Ciani

Vedere in una botta sola duemila meringhe che raffreddano emanando fragranze, colpisce piú di tante installazioni minimaliste. A modo suo figlio d'arte, Ciani non è contattabile fino a tarda mattinata: a partir dalle sei inizia il giro per le consegne delle opere paterne, riforniendo di pane e pasticceria l'area attorno a Bertiolo, piccolo centro della pianura friulana.

Poi passa alle sue macchine: fotocopiatrice e graphic computer. Nella copy art, come autore e come organizzatore di mostre, Ciani è divenuto uno dei nomi di maggior spicco internazionale; alla computer graphic si è dedicato da poco, ma sempre restando nello stesso àmbito: da un lato la costellazione di complessi rock di Pordenone che per anni è andata sotto il nome di Great Complotto, e di cui Ciani è stato il fotografo e il grafico; dall'altro lato la partecipazione a Trax, un'esperienza multimediale, estesa a tutti i continenti.

La sua stessa figura dimostra come oggi la categoria di "provincia" è inadeguata e falsante, poiché il "villaggio globale" di Mc Luhan include Bertiolo o Forte dei Marmi (e le loro corrispettive americane o giapponesi), piuttosto che Roma; quanto alle sue opere, sono la dimostrazione di come le ricerche d'avanguardia, se passate al vaglio della controcultura giovanile, possano uscirne meno asfittiche e grige, ma vivaci e divertenti.

Enrico Sturani

Ripensare a Trax

Francesco Galluzzi

> "*Sperimentare* significa ciò che accade prima di aver avuto il *tempo* di misurarlo." (John Cage)

Rivedendolo a posteriori, sfogliando le pagine del resoconto finale *Last Trax* con un occhio alle date degli eventi che ne hanno scandita l'esistenza, il progetto Trax di Piermario Ciani, Massimo Giacon e Vittore Baroni, più tanti altri, chiunque avesse voglia di stare al gioco ("noi viviamo in realtà entro un animale di cui siamo i parassiti. La costituzione di quell'animale determina la nostra e viceversa..." ha scritto Breton citando Novalis, che forse a sua volta citava chissà chi...), sembra aver attraversato in maniera avventata e rischiosa tutta la pellicola scintillante degli anni '80: compare nel 1981 e scompare nel 1987 (ma prima e dopo questa labile recinzione temporale è lecito riconoscere qualche segno che ci suggerisce la possibilità della sua esistenza/persistenza al di là dell'anagrafe - mi piace immaginare che esista qualche fan club disposto a sostenere che Trax, come Elvis Presley e Jim Morrison, abbia deciso di inscenare la propria scomparsa per ritirarsi a vivere altrove - altrove da cosa? - sotto mentite spoglie). Se fosse lecito a questo proposito parlare di storia dell'arte (è lecito, a proposito di tutte quelle pratiche disseminate nell'arcipelago underground, riflettere e raccontare secondo i modelli codificati dalla "storia dell'arte"? oppure sarebbe necessario elaborare altri modelli di narrazione, mutuandoli magari da quelli della medicina e dell'epidemologia - vista la metafora virale di cui queste pratiche si sono generalmente appropriate?), bisognerebbe ricordare che si tratta degli anni caratterizzati dal più conclamato "ritorno all'ordine" dell'arte del dopoguerra. Per limitarci all'Italia, le gallerie di ricerca celebravano il ritorno alla pittura, fosse questa transavanguardista, ipermanierista o nuova nuova, mentre gli storici riscoprivano i territori trascurati delle figurazioni

accademiche e convenzionali degli ultimi due secoli (Novecento, Realismo magico, la pittura francese dei Salon...). Se Germano Celant, in un testo su *Flash Art* (n. 5, 1967) che viene considerato ormai il manifesto dell'Arte povera (una definizione che vale anche per uno stile di arredamento, e connota per traslato anche i quadri - venduti dai mobilieri

- intonati a quello stile, un caso paradossale e involontario di contaminazione arte-vita), modellava la propria prosa su quella dei comunicati militari del comandante Giap in Viet Nam, nel trascorrere di pochi anni le tensioni - utopiche più ancora che "rivoluzionarie" - sarebbero state riassorbite in un clima sazio e pacificante, un po' funebre - una nuova declinazione del tema della "morte dell'arte", non più nel sogno avanguardistico di una trasformazione della vita attraverso la bellezza, ma nella sua pacificazione extrastorica ed eticamente cinica.

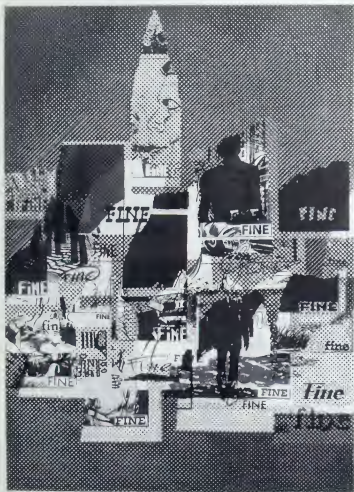
Invece l'arte, come il rock'n'roll, non morirà mai. Anche nella quiete di quegli anni qualcuno continuava evidentemente a concimare lo spirito goliardico, eversivo, goloso, libertario e liberatorio di chi, davanti allo stato di cose presenti, insiste a ribadire che non ci sta, che le cose dovrebbero andare in un altro modo, che vuole coniugare ironia e indignazione, cercando di cambiare le regole del gioco (con la speranza che questo aiuti a cambiarne la posta).

Il progetto Trax, a riguardarlo oggi, sembra aver catalizzato e frequentato tutti quei campi nei quali continuava a manifestarsi il sobbollimento della sovversione, lungo una terra di nessuno che bordeggiava il territorio dell'Arte Vera, senza porsi il problema di penetrarne i confini istituzionali (oggi si parla molto di problematica dei non-luoghi in arte, ma poche cose come l'arte hanno una così forte e radicata identità del luogo come produttore di radici etniche: ciò che non avviene in gallerie, musei, e non si svolge secondo determinati criteri non *è* arte - anche se poi l'avventuriero di turno arriva sempre a dirci che la vera arte ormai è nei videoclip, o nella moda... purché presentate in luoghi che le rendano riconoscibili come arte). Fumetti, arte da strada, musica sperimentale, gadgettistica, uso delle riproduzioni tecnologiche e della produzione comunitaria modellata sul circuito della mail art... tutto condito con un insano amore per tutto ciò che era sporco, declassato o inclassificabile, dalla pornografia al cinema horror alla innaturale stupidità dei b-movies (approcciati senza lo snobistico senso di superiorità che caratterizza l'approccio attuale all'estetica *trash*, così come qualche anno fa l'innamoramento carico di supponenza intellettuale per il kitsch o il *camp*). Una vertiginosa assunzione di irresponsabilità intellettuale rispetto ad una eventuale valutazione convenzionalmente "estetica" del prodotto Trax (X art). Una intenzione di oltraggio all'area della bellezza (vecchio mito rimbaudiano), che testimoniava però la comprensione del fatto che l'oltraggio non oltraggia più se si mantiene al livello dei contenuti, che l'unico oltraggio possibile oggi è nella circolazione anarchica, eterodossa di messaggi che circolando perdono di vista anche il proprio contenuto, diventano puro rumore di fondo, incontrollabile, fático ma inestinguibile brusio di dissenso.

Gli anni '90 videro nascere una situazione diversa. Proprio mentre il progetto Trax faceva perdere le sue tracce, nel campo dell'Arte Vera (spero che le maiuscole siano ancora più incisive delle virgolette) si assistette al ritorno di interesse per le esperienze sperimentali più radicali del secolo - da Dada a Fluxus al concettuale - accom-

pagnato dall'affermazione di una generazione di artisti che rivendicavano in quelle esperienze le proprie radici (tanto da far scrivere ad un autore come Giuseppe Chiari, partecipante a suo tempo alle esperienze Fluxus, nel presentare alcuni esponenti della nuova onda: "Sono tornati gli indiani"). Il magma composito delle controculture si coagulò, da parte sua, per qualche anno attorno al fenomeno del cyberpunk, affermando contemporaneamente una nuova estetica del riciclaggio postindustriale e nuovi modelli di pratica politica. Il cyberpunk (o forse soltanto il suffisso "cyber-" che cominciò a trovarsi sulle copertine di tutte le riviste, d'arte, politica, moda, femminili...) fu il cavallo di troia attraverso cui certi caratteri che avevano connotato esperienze come il progetto Trax diventarono "di moda". E a poco a poco si infilarono anche nei territori dell'Arte Vera. E oggi è possibile incontrare nei luoghi dell'Arte Vera opere che in qualche modo riecheggiano (ma in maniera asettica e pulitina, artistichetta) l'estetica dell'accumulazione disordinata, e il disordine delle accumulazioni, dell'underground degli anni '80, magari attraverso gli stessi riferimenti culturali a quella che continua convenzionalmente a indicarsi come "cultura 'bassa'" o "popolare". Senza però la volontà di scardinare gli schemi che organizzano la comunicazione artistica, assumendo con impeto citazionistico degno di miglior pop-causa le pornostar o i fumetti americani come soggetti (ma non come progetti), così come si potevano citare qualche anno prima Pontormo o Mafai. La storia si ripete prima come tragedia e poi come farsa, e le memorie dell'underground nutrono la febbre del sabato sera.

Qualche anno fa gli adepti della Chiesa del Subgenio annunciavano come J.R. "Bob" Dobbs avesse profetizzato l'arrivo sulla Terra degli X-isti per condurre gli Eletti sul pianeta X. Riguardando agende, calendari e giornali vecchi, pare che quel giorno non sia accaduto niente che potesse far intuire l'avverarsi della profezia. Forse, come è già successo ad altri millenaristi, i fedeli di Bob si sono sbagliati sulle date. Forse diffondono ad arte date fittizie per confondere le idee. Comunque, il gioco non finisce. Settantatre anni prima, comunque, nell'estate del 1925, ancora Breton lanciava dalle colonne di *Révolution surréaliste* (n.2) il primo progetto di sciopero della poesia, sia pure per ragioni tipicamente "sindacali" (gli scarsi guadagni realizzati dai poeti con le proprie opere). Pochi anni fa furono i neoisti a progettare un'Art Strike contro lo stato di cose vigente. Cambiano le forme, le regole e le sanzioni, ma il gioco non finisce... E rivedere le tracce di Trax può lasciarci ancora sognare la forza eversiva e golosa di chi rivendica la velleità di avere un progetto...

Questa e le due immagini alle pagine precedenti, sono tratte dalla cartella di sei tavole in tiratura limitata *TRAX 0183 Co.Mix*, Campanotto editore, 1983.

ROCKIN' UMBRIA

La compresenza di un atteggiamento progettuale e di uno ludico, il gioco sullo stereotipo e sulla citazione accostato ad una azione decisamente smatenalizzata e concettuale, hanno reso TRAX un fenomeno estremamente indicativo anche all'interno della situazione artistica di questi ultimi anni, che sembrano vedere un abbandono del puro gioco di superficie a favore di un approccio più decisamente meditato e talora davvero concettuale anche se vissuto con possibilità immaginifica maggiore, derivata proprio dall'accumulo di immagini reso disponibile dal potenziamento dei media. E dobbiamo leggere l'intera operazione TRAX come un'opera sola un tutto unico, forse più concertato di quanto sembrasse, pensando alla sua fine improvvisa quando ancora godeva di ottima salute.

CARLO BRANZAGLIA

CONTIENE 12 CARTOLINE COMPONIBILI

Per l'occasione, Piermario Ciani ha inoltre ideato e progettato un cofanetto di dodici cartoline componibili, realizzate da Vittore Baroni, Massimo Giacon, Guglielmo Achille Cavellini, Daniela Rizzetto e dallo stesso Ciani. In ciascuna cartolina è rappresentata una lettera di Rockin' Umbria, creando così un logo collettivo della manifestazione, che può essere scomposto e ricomposto per formare anagrammi e nuove parole. Quando si è stanchi di giocare, si possono spedire le cartoline agli amici: l'era *post* - TRAX è iniziata.

The combination of a projectual attitude and of a playful one; the game played of stereotypes and quotations linked to an action resolutely conceptual and dematerialized, has made of TRAX an extremely indicative phenomenon even inside the artistic situation of these past few years, that seem to suggest an abandonment of purely "superficial" activities in favour of a more definitely meditated approach, sometimes truly conceptual, even if lived with greater imaginative possibilities, derived from the accumulation of images that the development of the media available. and we must consider the whole TRAX experiment as a single work, one compact body, maybe even more carefully planned than it seemed, thinkin of its abrupt and when the project still was in perfect health.

Agosto 1988

CARLO BRANZAGLIA

For this occasion, Piermario Ciani also ideated and organized a box of twelve modular postcards, disegned by Vittore Baroni, Massimo Giacon, Guglielmo Achille Cavellini, Daniela Rizzetto and Ciani himself. Each postcard represents a letter of *Rockin' Umbria*, creating a collective logo that may be disassembled and reassembled to form anagrams and new words. When you are tired of playing with them, you can mail the postcards to your friends: the post-TRAX era has began.

Ho spesso la sensazione di non avere abbastanza tempo per riflettere; mi sento parte di un meccanismo di produzione in cui non è ben chiaro che cosa sia importante produrre e come. Le sole cose importanti sembrano essere la velocità nel lavorare e la quantità di prodotti realizzati.

Si cambia continuamente obiettivo (e questo equivale a dire che non c'è un reale obiettivo), senza nemmeno il tempo per guardare indietro. Meglio così: non corriamo il rischio di accorgerci degli scarsi risultati di tanto affannarsi.

Nella primavera '81 esponevo a Vittore Baroni il mio desiderio di consolidare la nostra collaborazione coinvolgendo altre persone e dandoci un nome: TRAX. Entrambi, da oltre un anno, uno all'insaputa dell'altro, diffondevamo notizie su due gruppi inesistenti: Lieutenant Murnau e Mind Invaders. Vittore realizzava cassette con musica "vampirizzata" ad altri, ispirandosi alla filmografia dell'orrore, mentre io adottavo tecniche pubblicitarie per far conoscere i Mind Invaders, col celato intento che questo "gruppo" non avrebbe mai prodotto niente altro che la propria immagine.

Contrariamente ai Mind Invaders, TRAX si proponeva di produrre il più possibile, coinvolgendo il maggior numero di persone, parodiando le multinazionali per quanto riguarda i modelli produttivi, ma giocando anche con i tabù dell'arte e dello spettacolo.

Pur consci dei pericoli che correvamo, non abbiamo mai preso troppo ▬▬ sul serio né le leggi del mercato né quelle dell'arte né alcuno di coloro che amano prendersi troppo sul serio.

Con TRAX abbiamo trascorso sei anni correndo, spesso zoppicando; se potessimo ripartire dal principio forse rifaremmo tutto con maggiore cura, ma ora è il momento di concludere.

Per gioco, così come abbiamo iniziato.

Piermario Ciani

I often have the sensation of not having enough time to reflect. I feel part of a mechanism of production where it is never very clear what is important to produce and how. The only things that matter seem to be the speed of production and the quantity of the finished products.

The objective changes continually (and this is the same as saying that there is no real objective) there is not even time to look back. So much the better we do not run the risk of noticing the meager results of all this agitation.

In the spring of '81 I expressed my desire to Vittore Baroni to consolidate our collaboration involving also other people and giving ourselves a name TRAX. Both of us for over a year one without the knowledge of the other had been spreading information about two non existent groups Lieutenant Murnau and The Mind Invaders. Vittore put together cassettes with sounds "vampirized" from others gathering inspiration from horror movies while I adopted advertising techniques to hype the Mind Invaders with the hidden intent that this "group" would never produce anything but its own image.

Contrarily to The Mind Invaders TRAX set out to produce as much as possible and to involve the greatest number of people parodying the productive models of the multinational industries but also playing with the taboos of art and entertainment.

While being aware of the dangers impending on us we never took too seriously either the laws of the market or those governing the arts or any of those people who took themselves too seriously.

With TRAX we spent six years running often limping if we could start all over again perhaps we would do everything more carefully but now it is time to conclude.

Just for fun like how we started.

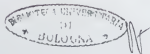
Piermario Ciani

FAST TRAX

Bibliografia selezionata

AA.VV., *Advertising Greeting Cards, Vol. 2*, P.I.E. Books, Tokyo 1991
AA.VV., *Brochure Design Forum*, P.I.E. Books, Tokyo 1991
AA.VV., *Business Card Graphics, Vol. 1*, P.I.E. Books, Tokyo 1990
AA.VV., *Business Card Graphics, Vol. 2*, P.I.E. Books, Tokyo 1992
AA.VV., *Business Stationery Graphics*, P.I.E. Books, Tokyo 1991
AA.VV., *Crisi della rappresentazione* e *iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo*, DeriveApprodi, Roma 1999
AA.VV., *Entgrenzte Grenzen*, catalogo della mostra, Kunstlerhaus, Graz 1987
AA.VV., *L'art voyageur*, Musée National De La Poste, Quebec 1992
AA.VV., *La sperimentazione fotografica in Italia: 1930-1980*, catalogo della mostra, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 1983
AA.VV., *Oreste at the Venice Biennale*, Charta, Milano 2000
AA.VV., *Packaging Design & Graphics*, P.I.E. Books, Tokyo 1993
AA.VV., *Postcard Graphics, Vol. 3*, P.I.E. Books, Tokyo 1993
AA.VV., *Postcard Graphics, Vol. 4*, P.I.E. Books, Tokyo 1994
AA.VV., *Sentieri Interrotti. Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo*, catalogo della mostra, Charta, Milano 2000
AA.VV., *Special Event Graphics*, P.I.E. Books, Tokyo 1992
AA.VV., *Successful Directmail Design*, P.I.E. Books, Tokyo 1997
AA.VV., *Timbres d'artistes*, catalogo della mostra, Musée De La Poste, Paris 1993
Fabio Amodeo, "*Copy art da una periferia*", in *Photo*, dicembre 1982
Vittore Baroni, *Arte postale. Guida al network della corrispondenza creativa*, AAA, Bertiolo 1997
Vittore Baroni, "*Arte è solo una parola di quattro lettere*", in *Usmis* n.5, 1992
Vittore Baroni e Piermario Ciani (a cura di), *Juliet. Ritratto* e

autoritratto, allegato al n. 97 di *Juliet art magazine*, aprile 2000
Vittore Baroni, Piermario Ciani, Massimo Giacon, *Last Trax. Resoconto finale del progetto Trax*, autoproduzione, Bertiolo 1988
Giovanni Baule, "*Oltre la copia*", in *Linea Grafica*, maggio 1994
Carlo Branzaglia, "*Caratteri e stili*", in *Linea Grafica*, marzo 1995
Carlo Branzaglia, "*Copy Art*", in *Linea Grafica*, settembre 1987, marzo 1988 e settembre 1988
Carlo Branzaglia, *Fotocopie*, Azzurra Editrice, Milano 1994
Carlo Branzaglia, *Piermario Ciani. Xerografie originali*, catalogo della mostra, Comune di Cordenons (Pn) 1988
Carlo Branzaglia, "*Sull'editoria underground*", in *Linea Grafica*, gennaio 1993
Gianni Broi (a cura di), *La posta in gioco. La comunicazione postale come creatività artistica*, catalogo della mostra, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma 1990
Toti Carpentieri, *Fotografare la musica*, catalogo della mostra itinerante, Azienda di Soggiorno, Lecce 1985
Domenico Castaldi, Piermario Ciani, Matteo Guarnaccia, *Il mezzo e il messaggio. 48 strumenti per comunicare*, AAA, Bertiolo 1997
Gilberto Centi, *Luther Blissett. L'impossibilità di possedere la creatura una e multipla*, Synergon, Bologna 1995
Piermario Ciani (a cura di), *Interazioni postali. Comunicazioni impreviste tra snail-mail ed e-mail*, catalogo della mostra, Comune di Udine, Udine 1998
Rinaldo Cutini, Enrico Sturani, *Gatti in cartolina*, Mondadori Editore, Milano 1992
Mario Dajelli, "*Fotocopie d'autore*", in *Il Fotografo*, Febbraio 1984
Pablo Echaurren, *Diario Culinario. Giro d'Italia in centoquaranta ristoranti (o giù di lì)*, LiberaLibri, Firenze 1999
Andrea Grilli (a cura di), *Luther Blissett. Il burattinaio della notizia*, Puntozero, Bologna 2000
Federico Guglielmi, "*Trax story*", in *Rockerilla*, luglio-agosto 1988
Stewart Home (a cura di), *Mind invaders. A Reader in Psychic Warfare, Cultural Sabotage and Semiotic Terrorism*, Serpent's Tail, Londra 1997
Luther Blisset, *Guy Debord è morto davvero*, supplemento al n. 7 di *Derive Approdi*, 1995
Luther Blissett, *Mind Invaders. Come fottere i media: manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*, Castelvecchi, Roma 1995
Luther Blisssett, *Totò, Peppino e la guerra psichica*, AAA 1996
Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi,

Tarino 2000
Giancarla L. Martina (a cura di), *Pan e campanadi. Starie di mugnai e farnai can ricette a base di pane*, AAA, Bertialo 1997
Claudia Marra, *Bersaglia Mobile*, Catalaga della mastra, Essegi, Ravenna 1984
Enrica Mascelloni e Sarenca (a cura di), *Paesia totale. 1897-1997: dal calpo di dadi alla poesia visuale*, catalogo della mastra, Adriano Parise Editore, Verona 1998
Maria Grazia Mattei (a cura di), *Electragraphics*, catalaga della mastra, Edinfarm, Pavia 1984
Silvano Mezzavilla (a cura di), *On The Rack. Le immagini del rack and rall*, catalaga della mastra, Gamma Libri, Milano 1986
Baris Nieslony, "*Copy Art*", in *Apex Kunstmagazine*, Köln, giugno 1989
Luciana Perissinatto, *Frammenti di esplorazione*, catalogo della mostra itinerante, Arti Grafiche Friulane, Udine 1994
Geza Perneczky, *A Hala*, Hettorony Konyvklado, Budapest 1991
Eda Prando, "*Copie ariginali*", in *Fatagrafare*, aprile 1986
Pietro Privitera, "*Capy art, o arte della copia*", in *Pragressa Fatagrafico*, ottobre e navembre 1983
Maria Bruna Pustetta, "*Piermario Ciani*", in *Reflex*, febbraia 1984
Roberta Rassini, "*Linguaggi grafici perfarmativi*", in *Linea Grafica*, navembre 1996
Daniele Sassan, *L'arte schiacciabattane*, Amministrazione Pravinciale, Siena 1989
Enrica Sturani, "*Rispandere a toner*", in *Cart*, n.1, marza 1987
Enrico Sturani, "*Trax, at last*", in *Cart*, n.3, primavera 1988
Lee Sung Man, "*Piermario Ciani*", in *Design Jaurnal*, Seoul, maggia 1988
Lee Sung Man, "*Piermario Ciani*", in *Design Jaurnal*, Seoul, ottabre 1991
Klaus Urbons, *Capy Art*, Du Mant Verlag, Köln 1991
Chuck Welch (a cura di), *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, University of Calgary Press, Calgary 1995
Itala Zannier, "*Il colorxerox*", in *Fatalagia*, giugno 1984
Italo Zannier, *Interpretaziane del Palesine*, catalogo della mastra, Roviga 1988
Italo Zannier, *Storia della fotagrafia italiana*, Laterza, Bari 1986
Itala Zannier, *Staria e tecnica della fotagrafia*, Laterza, Bari 1982
Italo Zannier e Sabrina Zannier, *Fantasimilia. Dalla fotochimica alla fotoelettronica*, cataloga della mostra, Motta/Craf, Milano 1999

Montaggio di ritratti di Piermario scattati in varie occasioni negli anni novanta.

76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 00

Indice

Sponsored by AAA Edizioni

Piermario Ciani

Sponsored by Juliet Art Magazine

Approvato da Juliet Art Magazine

STICKERMAN

Approvato da AAA Edizioni

Utilizza questo segnaposto per organizzare una conferenza, presentare un libro o cambiare identità.

Use this place card to organize a conference, to promote a book or to change your identity.

Fabbricare immagini,
creare situazioni fantastiche,
moltiplicare le proprie identità e
inventare mondi paralleli
sono le attività preferite da
Piermario Ciani.
Dai Ritratti Naoniani ai Mind
Invaders, passando per Trax e
Stickerman, arrivando fino a
Luther Blissett e AAA, in questo
volume c'è anche qualcosa che
riguarda l'arte.
ISBN 88-86828-29-2
9 788886 828291
€ 18.076
Lire 35.000